# சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்

டாக்டர் சேலம் எஸ். செயலட்சுமி, பி. எச்டி.

யாதும் ஊரே யாவரும் கேளிர்

INTERNATIONAL INSTITUTE OF TAMIL STUDIES

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை 600 113.

# சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்

டாக்டர் - சேலம் எஸ்.செயலட்சுமி, பி. எச்டி.

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்
சி.ஐ.டி. வளாகம், தரமணி
சென்னை 600 113.

# BIBLIOGRAPHICAL DATA



| | | |
|---|---|---|
| Title of the Book | : | SILAPATHIKARATHIL ISAI SELVANGAL |
| Author | : | Dr. Salem S. Jayalakshmi, P.hd. |
| Publisher & © | : | International Institute of Tamil Studies<br>C.P.T. Campus, Chennai - 600 113. |
| Publication No. | : | 359 |
| Language | : | Tamil |
| Edition | : | First |
| Date of Publication | : | 2000 |
| Paper used | : | 18.6 kg. TNPL Super Printing |
| Size of the book | : | 1/8 Demy |
| Printing types | : | 11 points |
| No. of pages | : | xxv + 335 |
| No. copies | : | 1000 |
| Price | : | 80/- |
| Typeset & Printed by | : | **Shri Vignesh Prints**<br>158/5, Lake View Road,<br>West Mambalam, Chennai-33.<br>Ph: 4748486 |
| Subject | : | Music expounded in Cilappatikaram |

முனைவர் ச.சு. இராமர் இளங்கோ

இயக்குநர்

உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

சென்னை-600 113

## அணிந்துரை

தேனினும் இனிய செந்தமிழ் மொழியை இயல் இசை நாடகம் என முத்தமிழாகவே நம் முன்னோர்கள் போற்றி வந்தனர். இவற்றுள் கேட்டார்ப் பிணிக்கும் தகையது இசை. தமிழரின் தமிழிசை வரலாற்றை நோக்கும்போது பதிற்றுப்பத்து முதல் சிலப்பதிகாரம் வரை தமிழ்ப் பாடல்கள் பெரும்பாலும் தாளமும் பண்ணும் வகுக்கப்பட்டு எண்ணுமுறை நிறுத்த பண் சுமந்த பாடல்களாகவே விளங்கியதன்மை தெளிவாகிறது. . பாட்டு இயற்றியவர் பெயரும் பண் அமைத்தவர் பெயரும் உடன் கூறுவது மரபு. இதிலிருந்து இசைத் தமிழின் தொன்மையை அறியலாம். மேலும் ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இறைவனைக் கண்டவர்கள் நம் சைவக் குரவர்கள் இத்தகைய நிலையில் இசையைப் பல்லாற்றானும் வளர்ந்துவந்தவர்கள் நம்முன்னோர்கள்.எனினும் தமிழிசை வரலாற்றை ஆராய்ச்சி செய்தவர்களின் எண்ணிக்கை மிகவும் குறைவு.

இந்நிலையில், தமிழ் இசையின் தொன்மை, முதன்மை, இனிமை ஏற்றம் ஆகியவற்றைத் தொகை வகைப்படுத்திச் சிறந்த ஆராய்ச்சி நூலாக 'சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்' என்னும் நூல் வெளிவந்திருப்பது மட்டற்ற மகிழ்ச்சியளிக்கிறது. தனக்கே உரிய இசைத் தமிழ்ப் புதுமையும், முறையான பயிற்சியும், நுண்ணிய ஆராய்ச்சித் திறமையும் ஒருங்கே பெற்ற ஏழிசைச்செல்வி, இசைத் தமிழ்ப் பேரரசி--முனைவர் சேலம் செயலட்சுமி அவர்கள் இந்நூலைத் தமிழன்னைக்கு முடி மணியாகச் சூட்டி இருக்கிறார். நெஞ்சையள்ளும் சிலப்பதிகாரத்தின் இசைத் தமிழ்க் கூறுகள் உலகெங்கும் வாழும் தமிழ் மக்களின் உள்ளங்களிலும் இல்லங்களிலும் எதிரொலிக்கும்வண்ணம் விவரித்து எழுதி இருக்கிறார். தமிழிசையின்

தோற்றத்தினையும் வளர்ச்சியினையும் வரலாற்று நோக்கில் விளக்கியுள்ளார். கர்நாடக இசை தமிழிசையே என்பதை நிலைநாட்ட காரைக்கால் அம்மையாரின் தமிழிசைச் சிறப்பை எடுத்துக் காட்டுகிறார். ஒப்பீட்டு நோக்கில் கிரேக்க நாட்டு இசை மரபுகளைத் தமிழிசையின் பாலைப் பண்களோடு ஒப்பிட்டுக் காட்டுகிறார். நாற்பெரும் பண்கள் 103 பண்களாகவும் 11191 தமிழிசை வகைகளாகவும் வளர்த பாங்கினை விபுலானந்தர்,ஆபிரகாம் பண்டிதர் முதலிய தமிழிசை ஆராய்ச்சி வல்லுநர்களின் கண்டுபிடிப்புகளை அலசி ஆராய்கிறார்.

இசைப் பேரரசி அவர்கள் மரபுசார்ந்த இசைத் தமிழ் வல்லுநர்: உலக நாடுகள் பலவற்றிலும் இசைத் தமிழ் பரப்பி ஏற்றம் கண்டவர்: பல்வேறு நாட்டு இசை வல்லுநர்களுக்கு நன்கு அறிமுகமானவர். அதனால் மேல்நாட்டு வல்லுநர்கள் மேற்கோள்களை நிரம்பக் காட்டியிருக்கிறார்.

இசைத் தமிழுக்கு அணிசேர்க்கும் இந்நூல் ஆய்வாளர்களுக்கும் மாணவர்களுக்கும் தமிழிசையை முறையாக கற்றுக் கொள்பவர்களுக்கும் பெருவிருந்து ஆகும். இந்நூலாசிரியருக்கு இசைவுலகமே நன்றிச் செலுத்தக் கடமைப்பட்டிருக்கிறது. தமிழிசை ஏற்றத்திற்கு இந்நூல் ஒரு கலங்கரை விளக்கம். வளரும் தமிழிசைக்கு இது ஒரு விடிவெள்ளி.இந்நூலை வெளியிடுவதில் மகிழ்ச்சி.

இந்நிறுவன வளர்ச்சிக்கு ஆக்கமும் ஊக்கமும் காட்டிவருகின்ற நிறுவனத் தலைவர் மாண்புமிகு தமிழ் ஆட்சிமொழி - பண்பாடு மற்றும் இந்து சமய அறநிலையத் துறை அமைச்சர் முனைவர் மு. தமிழ்க்குடிமகன் அவர்களுக்கும், தமிழ் வளர்ச்சி பண்பாடு மற்றும் அறநிலையத்துறைச் செயலாளர் திரு. சு. இராமகிருட்டிணன் இ.ஆ.ப அவர்களுக்கும் எங்கள் நன்றி.

இந்நூலினை நல்லமுறையில் அச்சிட்டுத்தந்த விக்னேஷ் அச்சகத்தார்க்கும் எங்கள் நன்றி.

இயக்குநர்

# சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்

## பொருளடக்கம்

# வேனிற் காதை

# என்னுரை

1966-ஆம் ஆண்டு முதல் உலகத்தமிழ் மாநாடுகள் உலகின் பல பாகங்களிலும் நடந்து வருகிறது. முதலாவது மாநாடு மலேசியாவில் நடைபெற்றது. 1968-ஆம் ஆண்டு இரண்டாவது உலகத் தமிழ் மாநாடு சென்னையில் நடைபெற்றது. உலகத் தமிழ் மாநாட்டை அமைத்த சிற்பி பேரறிஞர் தவத்திரு தனிநாயக அடிகளார். சென்னையில் நடந்த மாநாட்டில் நடைபெற்ற இசை நிகழ்ச்சிகளில் நானும் பங்கு பெற்றேன். அப்பொழுது தனிநாயக அடிகள், "தமிழிசையைப் பற்றி ஒரு நல்ல ஆராய்ச்சிக் கட்டுரை நீங்கள் மாநாட்டில் வாசிக்கலாமே" என்று கூறினார்கள். கர்நாடக இசையில் தேர்ச்சி பெற்று பல இசை அரங்குகளிலும் பாடிக் கொண்டிருந்த எனக்கு தமிழிசையைப் பற்றி என்ன சொல்வது என்பது புரியவில்லை. தமிழ்ப் பாடல்களையும், தேவாரத் திருமுறைகளையும் நிறையப் பாடிவந்தாலும் அவையும் கர்நாடக இசைப் பாணியைச் சேர்ந்தது தானே என்று எண்ணிக் கொண்டிருந்தேன். ஆகவே அவ்வாண்டு தமிழ்மாநாட்டில் எந்தக் கட்டுரையையும் வழங்கமுடியவில்லை. அடுத்து 1970ஆம் ஆண்டு உலகத் தமிழ் மாநாடு பாரிசில் நடை பெற்றது. அதற்கும் தனிநாயக அடிகளார் அழைப்பு விடுத்தார். அப்பொழுதும் நான் தயாராக இல்லை. அதன் பிறகு சேலத்தில் என்னுடைய உறவினர் டாக்டர் நமச்சிவாயம் என்பவரோடு பேசியபோது தமிழிசையைப் பற்றி ஏதும் செய்திகள் உள்ளனவா என்று கேட்டேன். ஏனெனில் அப்பொழுது சேலத்தில் வசித்து வந்த மொழி வல்லுநர் தேவநேயப்பாவாணர் அவர்களுடன் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டு தமிழ் ஆராய்ச்சி பற்றிய முயற்சியில் ஈடுபட்டு இருந்தார்கள். டாக்டர் நமச்சிவாயம் அவர்கள் அச்சமயம் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் எழுதிய "கருணாமிருத சாகரம்" என்னும் பெரும் நூலை என்னிடம் கொடுத்து இதைப் படித்துப் பார் என்று கூறினார்க்ள. அப்போது தான் பண்டைத் தமிழ் இசைக்கும், சிலப்பதிகாரம் என்னும் இசைக் கருவூலத்திற்கும் ஒரு சுரங்கப்பாதை இருப்பது புலப்பட்டது. தஞ்சைப் பண்டிதருடைய நூல் உண்மையிலேயே ஒரு சாகரம் தான். நம்முடைய இசையில் பல நுண்சரங்களை நாம் பயன்படுத்தும் மரபுகளுக்கு உரிய இலக்கணம் கூறப்பட்டு

இருந்ததை அங்குக் கண்டேன். அதன் பின் சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் எழுதிய "யாழ் நூலும்" கிடைத்தது. நூலைப் பிரித்துப் பார்க்கும் போதே இதிலுள்ள நுண்பொருள்கள் விளங்கவேண்டுமே என்று ஆண்டவனைப் பிரார்த்தித்துக் கொண்டு தான் நூலைத் திறந்து பார்ப்பேன். ஏனெனில் நூலின் பொருள் அவ்வளவு கடினமானது. தவிரவும் தமிழ்த் தாத்தா திரு.உ.வே. சாமிநாதய்யர் அவர்கள் எழுதிய உரையோடு சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள இசைப் பகுதிகளைத் துருவித் துருவி ஆராய்ந்து படித்தேன். பல இராகங்களை மணிக்கணக்காக விரிவுப்படுத்திப் பாடுவதற்கும், சுரக் கணக்குகளைத் தாளக்கட்டுடன் கற்பனையோடு பாடும் திறமையும் எனக்கு இருந்தது. அதற்குக் காரணம் எனக்கு அடிப்படை இசை இலக்கணத்தை ஆறுமுக முதலியார் என்ற ஒரு பழைய வித்வான் கற்பித்திருந்தார். பின்னர்ப் பல பிரபலமான வித்வான்களிடம் பயிற்சி பெறவும் எனது தந்தை சேலம் வக்கீல் திரு.ஆர். சுப்ரமண்ய முதலியார் அவர்கள் அரிய வாய்ப்புகளை ஏற்படுத்திக் கொடுத்திருந்தார்கள். திரு. மைசூர் சௌடய்யா அவர்கள், சங்கீத பூபதி மகாராஜபுரம் விஸ்வநாதய்யர் அவர்கள், மகாவித்வான் மதுரை ஸ்ரீ கிருஷ்ண அய்யங்கார் ஆகியோர் முக்கியமானவர்கள். மகாராஜபுரம் அவர்களிடம் இராகங்களைப் பற்றிய பல நுட்பங்களை அறிந்து கொண்டேன். பண்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட நமது இசை பெரும்பாலும் கற்பனை இசைக்கு இடம் கொடுப்பது; ராகங்களைப் புதிய புதிய கற்பனைகளோடு மக்களை ஈர்க்கும் வகையில் குரலிலும் வாத்தியத்திலும் கையாள்வதில் தலைசிறந்தவர்கள் மகாராஜபுரம் விஸ்வநாத ஐயர், நாதஸ்வர சக்கரவர்த்தி திருவாவடுதுறை ராஜரத்தினம் பிள்ளை அவர்கள், புல்லாங்குழல் மேதை டி.ஆர். மகாலிங்கம் ஆகியோர், மதுரை கிருஷ்ணய்யங்கார் அவர்களிடம் தாள விஷயங்களைப்பற்றி பல இரகசியங்களை அறிந்து கொண்டேன். இவர் ராமநாதபுரம் சமஸ்தானத்துப் பரம்பரையைச் சேர்ந்தவர். பொதுவாக சங்கீத வித்வான்கள் தாங்கள் கற்றுக் கொண்டதைப் பாடுவார்களே ஒழிய அதற்கு இலக்கணம் என்ன என்பதை ஆராயப் புகுவதில்லை.

நான் இந்த தமிழிசை ஆராய்ச்சியைத் தொடங்கிய போது பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி அவர்களை அணுகி இதைப்பற்றி

கூறினேன். பேராசிரியர் அவர்கள் தென்னிந்திய சங்கீதம் பற்றி ஏராளமான நூல்கள் எழுதியுள்ளார்கள். அவர்களுடைய நூல்கள் இல்லாதிருந்தால் வெளிநாட்டவர்களுக்கு நமது தென்னிந்திய சங்கீதத்தைப் பற்றி எதுவுமே தெரிய வாய்ப்பு இருந்திராது. சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் ஆண்டுதோறும் தமிழிசைச் சங்கத்தின் பண் ஆராய்ச்சி மாநாடுகளில் பங்கு பெற்று, தேவாரத் திருமுறைகளின் பண் அடைவுகளைப் பற்றி ஓதுவார்கள் மூலம் அறிந்து கொள்ள முயன்று வந்தார்கள். நான் தமிழிசை ஆராய்ச்சி பற்றிக் கூறியபோது ஒரு திறமையான இசைக் கலைஞராக இருந்து கொண்டு ஆராய்ச்சியும் செய்வது ஒரு மிகச்சிறந்த முயற்சியாகும் என்று மிக்க மகிழ்ச்சியுடன் ஆசி கூறினார்கள்.

இந்த ஆராய்ச்சியில் இறங்கிய பிறகு மேனாட்டு இசையைப் பற்றி நிறைய படித்தால்தான் பல விஷயங்கள் விளங்கும் என்ற நோக்கத்தோடு ''பிரிட்டிஷ் கௌன்சில்'' ''மாக்ஸ் முல்லர் பவன்'', ''சென்னை மத்திய நூலகம்'' முதலிய நூலகங்களுக்குச் சென்று மேனாட்டு இசை பற்றியும், இசை வரலாறுகள் பற்றியும் பலநூல்களைப் படித்து குறிப்புகள் எடுக்க ஆரம்பித்தேன். கிரேக்க இசை வரலாறு, ஐரோப்பிய பண்டைய இசையின் வரலாறு, சீனநாட்டு இசை போன்ற பல செய்திகளைப் படித்துப் தெரிந்துகொண்டேன். அப்பொழுது கிரேக்க இசையைப் பற்றி படித்தபோது சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்பட்ட சில கூறுகள் போன்று கிரேக்க இசையிலும் இருந்ததைக் கண்டு எனக்கு அளவற்ற வியப்பு உண்டாயிற்று. ஏழ்பெரும் பாலை என்ற தமிழிசைப் பண்களைப் போல் முதல் ஆறு பாலைகளும் அங்குக் கூறப்பட்டு இருந்தன. தமிழ் மரபு போன்றே அங்கும் இசைக்கு நிலங்கள் வகுக்கப்பட்டு இருந்தது. யாழ் போன்ற நரம்பு பூட்டிய இசைக் கருவிகளும் குறிக்கப்பட்டு இருந்தன. ''வம்புறு மரபு'' போன்ற சொற்றொடர்களுக்கும் விளக்கம் கிடைத்தது. வட்டப்பாலை இசையில் குறித்துள்ள ராசி மண்டலத்தைப் பற்றியும் குறிப்பு கிடைத்தது.

கி.பி. 15-வது நூற்றாண்டுக்கு பிறகு ஐரோப்பியர்கள் ஒற்றைச் சுரங்களால் ஆக்கப்படும் பண்ணிசை (Melodic) இசைக்கும் முறையை விடுத்து பலசுரங்களை இசைக்கும்

(Polyphony) முறையை எடுத்துக் கொண்டார்கள். ஆகவே கிரேக்க இசையின் இலக்கணங்களைப் பற்றி பிற்காலத்தில் அவர்களால் ஒன்றும் புரிந்து கொள்ள முடியவில்லை. ராசி மண்டலத்தைப் (Zodiac) பற்றி ஏன் பேசுகிறார்கள் என்று வியப்படைகிறார்கள். "பைத்தகோரஸ்" என்ற ஞானி, தமக்குக் கிழக்கு நாடுகளிலிருந்து பல அரிய கலைகள் கிடைத்தன என்று கூறியிருக்கின்றார். கி.மு. பற்றிய வரலாற்றை ஆராயும் போது நமது தமிழ்நாட்டிற்கும், கிரேக்க நாட்டிற்கும் மிக நெருங்கிய தொடர்பு இருந்தது என்ற உண்மை தெரிய வரும். கிரேக்கர்கள், யவனர் என்று அழைக்கப்பட்டனர். கரிகால் சோழன் காலத்திலேயே மிகச் சிறந்த பன்னாட்டுத் துறைமுகமாக விளங்கிய பூம்புகாரில் "யவனர் இருக்கை" (Greeks Colony) இருந்தது என்று சிலப்பதிகாரம் கூறுகிறது. 1974 ஆம் ஆண்டு உலகத் தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இதழில் 'பண்டைய தமிழ் இசை மரபுகள்' (Musical Systems of Ancient Tamils) என்பது பற்றிய என்னுடைய கட்டுரை தொடர்ந்து இரண்டு இதழ்களில் வெளியிடப்பட்டது. இந்தக் கட்டுரையில் பண்டையத் தமிழ் இசையையும், கிரேக்க இசையையும் ஒப்பிட்டு சில குறிப்புகள் கொடுத்திருந்தேன். அச்சமயம் டாக்டர்.கே. மீனாட்சி சுந்தரம் அவர்கள் உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனத்தின் இயக்குநராக இருந்தார்கள். அக்கட்டுரையைப் படித்த எடின்ப்ரோ பேராசிரியர் ஆர்.இ. ஆஷர் என்பார் பாராட்டி எழுதி இருந்தார் என்றும் கூறினார்கள். அதன் பின்னர் தஞ்சைத் தமிழ் பல்கலைக் கழகத்தில் டாக்டர். வி.ஐ. சுப்ரமணியம் அவர்கள் துணைவேந்தராக இருந்த போது "சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்" என்ற இந்நூலை எழுதுவதற்கு அனுமதி கொடுத்து ஒரு சிறு தொகையும் மானியமாகக் கொடுத்தார்கள்.

தமிழிசை இயக்கத்தைப் பரப்புவதில் சென்னை தமிழிசைச் சங்கம் ஆற்றியதொண்டு அளவிடற்கரியது. அதை அமைத்தவர்கள் ராஜா அண்ணாமலைச் செட்டியார், திரு.R.K. ஷண்முகம் செட்டியார், மூதறிஞர் இராஜாஜி, பேராசிரியர் கல்கி முதலியோர் ஆவர். தமிழிசை விழா மட்டுமின்றி ஆண்டுதோறும் "பண்ஆராய்ச்சி மாநாடுகள்" நடத்தித் தமிழிசை பற்றிய பல செய்திகளும் வெளிவரச்செய்தனர். திருமுறை ஓதும் ஓதுவாமூர்த்திகளுக்கும் தக்க கௌரவம்

அளித்துச் சிறப்பித்தார்கள். இராஜா. சர். அண்ணாமலைச் செட்டியார் சிதம்பரம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திலே இசைக்கு ஒரு தனித்துறை அமைத்துத் தமிழிசைக்கு சிறப்பும், பெருமையும் செய்தார்கள். 1982ஆம் ஆண்டு என்னை அமெரிக்காவில் "பார்க்கிலி பல்கலைக் கழகம்" ஒரு முதுநிலை ஆராய்ச்சியாளராக (Post Doctoral Research Scholar) [South and South East Asian Studies Dept] அழைத்த போது, அப்பொழுது அண்ணாமலை பல்கலைக்கழகத்தின் இணைவேந்தராக இருந்த இராஜர்.சர். முத்தையா செட்டியார் அவர்கள் அமெரிக்கப் பல்கலைக்கழகத்தின் அழைப்பைப் பற்றி அறிந்ததும் "நமது அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தின் இசைத்துறைப் பிரதிநிதியாக சென்று வாருங்கள்" என்று கூறி உடனே அண்ணாமலைப் பல்கலைக்கழகத்தின் கௌரவ இசைப் பேராசிரியராக 3 ஆண்டுகள் என்னை நியமித்தார்கள். பார்க்கிலி பல்கலைக்கழகத்திற்கு நான் சென்ற போது என்னுடைய ஆய்வுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட பொருள் "பன்னாட்டு இசையின் வரலாறு". அங்குத் தமிழ்த் துறையின் தலைவராக இருந்த Dr. ஜார்ஜ் ஹார்ட் முதலில் நீங்கள் தமிழிசை பற்றிய வரலாற்றையே எழுதுங்கள் என்று கூறினார். அவர் அப்பொழுது கம்பராமாயணத்தை ஆங்கிலத்தில் மொழிபெயர்த்துக் கொண்டிருந்தார். தமிழ் மொழி, வடமொழிக்கும் முந்தியது என்று கூறினால் அவர் மிகவும் கோபம் கொள்வார். "சென்ற நூற்றாண்டில் ஜெர்மானிய மொழி வல்லுநர்கள் செய்த ஆராய்ச்சிகள் அவ்வளவும் தவறானதா?" என்றுகேட்டு வாதிப்பார். "என்னுடைய இசை ஆராய்ச்சியின் ஆழத்தை நான் தொடும்பொழுது அவ்வித முடிவுகள் தான் கிடைக்கின்றன. அதற்கு நான் என்ன செய்வது?" என்று கூறுவேன் நான். வடமொழி நூல்களை மேல்நாட்டு வல்லுநர்கள் முற்றிலுமாக ஆங்கிலம் ஜெர்மனி மொழி ஆகியவற்றில் மொழிபெயர்த்துத் தந்துள்ளார்கள். அவ்விதம் தமிழுக்கு ஒரு மாக்ஸ்முல்லர் கிடைக்கவில்லையே என்று தனிநாயக அடிகளாரும் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள். ஆனால் உலகத்தமிழ் மாநாடுகள் நடைபெற ஆரம்பித்த பின் நடக்கும் கதையே வேறாக உள்ளது. வடமொழியின் ஆணிவேர்களையெல்லாம் கடந்து தமிழ் மொழியின் வேர்கள் மிக மிக ஆழமாகச் சென்று

கொண்டிருக்கின்றன. ஆனால் இந்த ஆராய்ச்சி பற்றிய செய்திகள் போதுமான அளவு இந்தியாவிலும் உலக நாடுகளிலும் பரவவில்லை. இச்செய்திகளைத் தக்க முறையில் வெளிப்படுத்த வேண்டும்.

சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள் என்ற இந்நூல் இசை மூலமாகத் தமிழிசையின் தொன்மையையும் அதனுடைய சாத்திரப்பூர்வமான இலக்கணங்களையும் தெளிவாகக் கூறும் நூலாக அமைந்துள்ளது. என்னுடைய இசை நிகழ்ச்சிகள், வெளிநாட்டுப் பயணங்கள் முதலியவை காரணமாக இந்நூலை எழுதி முடிக்கச் சிறிது கால தாமதம் ஆயிற்று. 1990ம் ஆண்டு இதை எழுதி முடித்துக் கொடுத்த பின்னரும் அதை வெளியிட முடியாமல் பல தடைகள் ஏற்பட்டன. அந்த நற்காலம் இப்பொழுது தான் வந்துள்ளது. இந்நூலை வெளியிடும் உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனத்துக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

பன்மொழிப் பாவலர் டாக்டர் ஆர். மதிவாணன் அவர்கள் நூலைச் செம்மைப்படுத்தித் தருவதில் மிகவும் உதவினார்கள் அவர்களுக்கும் என் நன்றி உரித்தாகுக.

**டாக்டர் சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமி**
**அச்சரவாக்கம் இசை கிராமம்**
திருப்போரூர் யூனியன் - 603108
காஞ்சிபுரம் மாவட்டம்
தொலைபேசி: 915(04114) - 42854

# 2. ஆய்வு முன்னுரை

இக்காலத்தில் நாம் கர்நாடக இசை என்று வழங்குவது பொதுவாகத் தென்னிந்திய இசை அதாவது தமிழ்நாடு, கேரளம், கர்நாடகம், ஆந்திரம் ஆகியவற்றிற்குப் பொதுவானது. இசையில் பாடல்களுக்குப் பயன்படுத்தும் மொழிகள், தமிழ், வடமொழி, தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம் ஆகியவை. கர்நாடக இசை என்ற பெயர் மிகப் பழமையானது என்று பொருள் பெறும். கரைநாடு, கடல் சூழ்ந்த நாடு என்பதால் வந்தது என்றும் கூறுவர். கர்நாடக தேசத்தில் பிறந்தது என்ற கருத்தும் உள்ளது. ஏனெனில் கி.பி.15ம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய ஸ்ரீ புரந்தரதாசர் என்பார் வகுத்தபடி தற்போது கீதம் முதலியவை ஆரம்பப் பாடங்களாக உள்ளன. ஆனால் அதற்கு முன்பாக இசை வழக்கு இல்லையா என்றால் நிச்சயம் இருந்தது. பிதாமகர் என்று கூறப்படும் புரந்தரதாசரே இசைப் பாரம்பரியம் மிகப் பழமையானது என்று கூறுகிறார். இக்காலத்திலும் கூட தமிழ் நாட்டிலேதான் இசை, நடனம் போன்ற கலைகள் பெருவாரியாகப் பயிலப்பட்டு விழாக் களிலும் நிகழ்ச்சிகளிலும் சிறப்பான இடம் பெறுகின்றன. பிற மாநிலத்தைச் சேர்ந்த கலைஞர்களும் சென்னைக்கு வந்துதான் பேரும் புகழும் செல்வமும் ஈட்டுகின்றனர். கர்நாடக இசைக்குப் பெருமை சேர்த்தவர்கள் திருவாரூரில் பிறந்த மும்மூர்த்திகள். தியாகராஜ சுவாமி, முத்துசாமி தீட்சிதர், சியாமா சாஸ்திரி ஆகியோர். இவர்கள் தஞ்சையிலே வாழ்ந்த தால் அந்தச் சிறப்பான இசையைக் கேட்டு இராகங்களின் நுட்பங்களை அறிஞர்கள், பெரும் கலைஞர்கள் மூலம் கேட்டு அறிந்து, நமது அரிய பண்களுக்கு உன்னதமான வடிவங் களைக் கொடுத்தனர். அவர்களுடைய காலம் நூற்றைம்பது ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதுதான். அவர்களுக்கு முற்பட்ட மூவர் முத்துத்தாண்டவர். மாரிமுத்தாப் பிள்ளை, அருணாசலக் கவிராயர் ஆகிய சீர்காழி மூவர். கி.பி. 15ம் நூற்றாண்டில் தாளக்கட்டில் சிறந்த பாமாலைகளைப் புனைந்தவர் திருப் புகழை இயற்றிய அருணகிரிநாதர் அவர்கள். அதற்கு முன்பாக கி.பி.6ம் நூற்றாண்டிலே பண் சுமந்த தெய்வீகப் பாடல் களைப் பாடி இன்னிசையால் தமிழைப் பரப்பிய மகான்கள் திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் ஆகியோர். தேவாரங்கள் இசைப்பதற்கு என்றே ஏற்பட்டவை. இன்றும் சிவன் கோயில்களில் தினமும் நடைபெறும் பூஜை

களில் ஒரு அங்கமாகத் திருமுறைப் பாடல்கள் இசைக்கப்படுகின்றன. வைணவ வழக்கில் நாலாயிர திவ்யப் பிரபந்தப் பாடல்களையும் ஓதும் வழக்கம் உள்ளது. ஆண்டாள் நாச்சியார், தான் பாடிய திருப்பாவைப் பாடல்களை சங்கத் தமிழ் மாலை என்றே கூறுகிறார். வழிவழியாகத் தொன்று தொட்டு வரும் இந்த இசையின் கதை, பண்களின் வரலாற்றைத் தேடிச் சென்றோமானால் நாம் இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட காலத்திற்குச் சென்றுவிடுகிறோம்.

பாடல்களை இயற்றிய ஆசிரியர்கள் ஒருபுறம் இருந்தாலும் நாம் பாடக்கூடிய இராகங்கள் எப்படி ஏற்பட்டன, நூற்றுக் கணக்கான இராகங்களையும், அவற்றில் காணப்படும் நுண் சுரங்களையும் கேட்கும்போது, உலகிலே பன்னிரண்டு அரைச்சுரங்களே உள்ள போது, இந்த இசை, இங்கு மட்டும் எவ்விதம் இவ்வளவு நுட்பங்கள் கொண்டதாக உள்ளன என்று வியப்பு ஏற்படுகிறது. இராகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட இந்துஸ்தானி இசையும் நமது இசையைப் போன்றே நுண்மையும் அழகும் உடையது. அடிப்படை இலக்கணமும் ஒன்றேதான். ஆகவே நாம் வகுத்துள்ள இலக்கணம் அவர்களுக்கும் பொருந்தும்.

உலகத் தமிழ் மாநாடுகளிலும் மற்றும் கருத்தரங்குகளிலும் கட்டுரைகள் வாசிக்க வேண்டிய அவசியம் ஏற்பட்டபோது தமிழிசை பற்றிய செய்திகளை ஆராய முற்பட்டேன். அப்போது எனக்குக் கிடைத்த அருமையான நூல் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் எழுதிய ''கருணாமிருத சாகரம்'' என்ற நூல். அந்நூலைப் படித்தபோதுதான் தமிழிசையின் ஆழமும் தொன்மையும் ஓரளவு புரிய ஆரம்பித்தது. அதற்கு ஆதாரமான கருவூலம் சிலப்பதிகாரம் என்னும் தமிழ்ச் செல்வம்தான். மேனாட்டு இசைப் பேராசிரியர்களைச் சந்திக்கும்போது அவர்கள் நமது நுண்ணிசைகள் நிறைந்த இசைக்கு இலக்கணம் உள்ளதா அல்லது வெறும் கேள்வி மூலம் பாடி வருகிறீர்களா என்று வினவுவர். பண்களைப் பற்றிய இந்த கேள்விகளுக்கெல்லாம் ஆபிரஹாம் பண்டிதருடைய ஒப்பற்ற நூலில் விடை கிடைத்தது. பண்டிதர் அவர்கள் சிலப்பதிகாரத்தை ஆராய்ந்த போது அதில் வானநூல் சாத்திரங்களில் வரும் இராசிப் பெயர்கள் வருவதைக் கண்டு வியப்படைந்தார். ஏற்கனவே மருத்துவம், சோதிடம், வானநிலை சாத்திரம் ஆகியவற்றில்

தேர்ச்சி பெற்றிருந்த பண்டிதர், சிலப்பதிகாரத்தில் கூறப்பட்டுள்ள வட்டப்பாலை, இராசிச் சக்கரம் போன்ற பகுதி களையும் அவைகளைப் பற்றிய உரைகளையும் மேலும் சங்க இலக்கியம் தொல்காப்பியம் முதலிய நூல்களையும் ஆராய்ந்த போது இந்த அரைச்சுரம், காற்சுரம், மேலும் நுண்சுரங்களைப் பற்றிய திட்டமான இலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளதைக் கண்டுபிடித்தார். இந்த கொள்கைகளைப் பயிலப்பட்டு வரும் இசையோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்க ஆவல் கொண்டார். அக்காலத்தில் பிரபலமாக விளங்கிய சங்கீத வித்வான்கள் ஹரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர், வீணை வித்வான் சேஷண்ணா மற்றும் பல நாதசுர வித்வான்கள் அனைவரையும் அழைத்து அவர்களை இராகங்களை இசைக்கச் செய்து இந்த இலக்கணம் நமது இசைக்கு அடிப்படையாகவே விளங்குகிறது என்று கண்டுபிடித்தார்கள். அக்காலத்தில் இருந்த சங்கீத வித்துவான்கள் அனைவரையும் அழைத்து சங்கம் அமைத்ததோடன்றி வடநாட்டில் பரோடா சமஸ்தானத்து மன்னரின் ஆதரவில் அனைத்திந்திய மாநாடு கூட்டி இந்த நுண்சுருதிகளைப் பற்றி சாரங்கதேவர் எழுதிய சங்கீத ரத்னாகரம், பரதநாட்டிய சாஸ்திரம் ஆகிய நூல்களில் கூறப்பட்ட செய்திகளையும் ஆராய்ந்து பின்னர் சிலப்பதி காரத்தில் காணப்படும் உண்மைகளையும் அவர்களுக்கு எடுத்துக்கூறி ஒரு பெரும் புரட்சியை உண்டு பண்ணினார். வெங்கடமகியின் பன்னிரு சுரங்களுக்குள் அடங்கிய 72 மேளகர்த்தா முறைக்கு ஏற்கனவே பல சங்கீத வித்வான்கள் எதிர்ப்புத் தெரிவித்து வந்தார்கள். ஏனெனில் நமது இசையில் காணப்படும் நுண்சுரங்களுக்கு அதில் இடமில்லாமற் போனதே காரணம். வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் காணப் படும் இசை இயல் நூல்களிலும் இவற்றிற்கு தக்க விளக்கங்கள் காணப்படாமையால் மேனாட்டு இசை ஆராய்ச்சி வல்லுநர் களும் ஏமாற்றமடைந்தனர். பயின்று வரும் இத்துணை மேன்மையான இசைக்குத் தக்க இலக்கணம் கிடைக்க வில்லையே என்று ஏங்கினர். தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் இசைக்கலைக்கு உரிய அடிப்படை யாவும் தமிழ் இசையிலே தான் காணப்படுகிறது என்பதையும் மற்ற இசை நூல்கள் இந்த அரிய கலையைத் தத்தமக்குத் தோன்றியவாறு எழுதி வைத்துள்ளதையும் தெற்றெனத் தெரியுமாறு உணர்த் தினார்கள். இந்த ஒப்பற்ற ஆய்வை அதன் பின்பு வேறு எவரும் தொடர்ந்து செய்து இசை உலகில் இலக்கணப்

பூர்வமான கொள்கைகளை மேலும் நிலைநாட்டவில்லை. இது மிகவும் வருந்துதற்குரியது மட்டுமல்ல, தமிழிசையின் பெருமையை, உண்மை நிலையை, உலகமறியாது இருப்பதும் நாணயத்தக்கதும் அல்லவா? தமிழிசையைத் தமிழ்ப் பற்றினால் இப்படி பேசுகிறோம் என்று நினைத்தால் அது பெரும் தவறாகும். உண்மை நிலையை, உண்மை இசை இலக்கணம் பற்றிய செய்திகளை உலகிற்கு எடுத்துச் சொல்ல வேண்டிய கடமையும் நமக்கு உள்ளது. இந்த உண்மைகளை விளம்பு வதால் முதற் பண் எது, சுருதிநிலை என்றால் என்ன என்ற இந்த சிக்கல்களுக்கும் சாத்திரப் பூர்வமான விடை கிடைக்கும். தமிழிசை இலக்கணம் மேனாட்டு இசைமுறை, வடநாட்டு இசைமுறை இவைகளுக்கு மிகவும் ஒத்துள்ளதாக இருப்பதும் தெரியவரும். தமிழ்நாட்டில் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட பல குழப்பங்களும் தீரும்.

ஆபிரகாம் பண்டிதர் செய்த ஆராய்ச்சியில் தலைசிறந்தது ஆய்ச்சியர் குரவையில் கூறிய வட்டப்பாலையை ஆராய்ந்து இராசி வட்டத்தை அமைத்து இரு சூத்திரங்களாகக் கூறப்பட்ட சுரக்கூறுகளை அமைத்து நாற்பெரும் பண்களுக்கு உரிய சுரநிலைகளை நிலைநிறுத்தியதாகும். செம்பாலைப் பண்தான் முதற்பண் என்று நிலைநிறுத்துவதற்கு அவர்கள் பல சான்றுகளையும் 'கலைமலைவு' என்ற கொள்கையால் நமது முன்னோர் பல செய்திகளை எங்ஙனம் மறைமுகமாகக் கூறி எவருக்கும் எளிதில் புரியாதபடி செய்து மலைக்க வைப் பார்கள் என்ற உண்மையையும் தெளிவுபடுத்துகிறார்கள். பண்டிதர் அவர்களுடைய விளக்கங்களோடு, மேலும் கிரேக்க இசை, ஐரோப்பிய இசை, வடஇந்திய இசை இவைகளை ஒப்பிட்டு தக்க சான்றுகளோடு பண்களை எனது ஆராய்ச்சி மூலம் நிலைநிறுத்தியுள்ளேன். மேனாட்டு அறிஞர்கள் கூறியது போல், நல்ல இசைப் பண்பாடு தெரிந்த இசைக் கலைஞர் ஒருவரே இந்த இசை இலக்கணத்தை விளக்க முடியும் என்றபடி, இந்த ஒப்பற்ற இசை இலக்கணத்தை விளக்கமான முறையில் எடுத்துக் கூறும் அரிய வாய்ப்பு எனக்குக் கிட்டியது என் பாக்கியமே. சங்கீத பூபதி மகாராஜபுரம் விச்வநாத ஐயர் அவர்களிடம் பல ஆண்டுகள் பயிற்சி பெற்று இராகங்களின் தூய வடிவை அறிந்து கொண்டதே எனக்குப் பெரும் பலமாக அமைந்தது. இது ஒரு முதுநிலைப் பயிற்சி (Post graduation) யாக அமைந்தது. ஒரு சுரத்தின் கால்பாகம், அரைப்பாகம், அரைக்கால் பாகம் என்ற

நுண் சுருதிகளைப் புரிந்துகொள்ள அத்தகைய இராகங்களைப் பாடவும் கேட்கவும் அரிய வாய்ப்புகள் வேண்டும். சென்ற தலைமுறையைச் சேர்ந்த பாடகர்கள், வயலின் வித்வான் கும்பகோணம் ராஜமாணிக்கம் பிள்ளையைப் போன்றவர்கள் கையாண்ட ராகங்களில் இந்த நுண்சுரங்கள் ஏராளமாக இருக்கும். இந்த பிடி அல்லது சங்கதி ஏன் இவ்வளவு அழகாக இருக்கிறது என்று பார்த்தால் அது சட்ஜம பஞ்சம பாவத்தில் அமைந்திருக்கும். அரியக்குடி ராமானுஜ ஐயங்கார், செம்மங்குடி சீனிவாச ஐயர், ஆலத்தூர் சகோதரர்கள், ஜி.என். பாலசுப்ரமணியம் மற்றும் பல பழம்பெரும் வித்வான்கள் ராகங்களை நுட்பமாக வழங்குவதில் கைதேர்ந்தவர்கள்.

அடுத்து சுவாமி விபுலானந்தர் ஸ்ரீலங்காவில் மட்டக் களப்பில் பிறந்தவர். பின்னர் ராமகிருஷ்ண மடத்துத் துறவியாகி கல்விக்கும் சமயத்திற்கும் பெரும் தொண்டாற்றியவர். சிறுபிராயம் முதலே சிலப்பதிகார நூலில் மிகுந்த ஆர்வம் கொண்டு அதில் கூறப்பட்ட இசை இலக்கணத்தை ஆராய முற்பட்டார். சிதம்பரம் அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திலே வந்து தங்கியிருந்து, தஞ்சை பொன்னையா பிள்ளை போன்ற மகாவித்வான்களுடைய துணை கொண்டு தமது ஆய்வை "யாழ்நூல்" என்ற புத்தக வடிவில் அமைத்தார். இலக்கியத்தில் தேர்ச்சி பெற்ற அடிகளார் சங்க இலக்கியம் ஐம்பெரும் காப்பியங்கள் ஆகியவற்றிலிருந்து இசைமரபு, பாணர் மரபு, யாழ் மரபு இவற்றைப் பற்றிய ஏராளமான செய்திகளைக் கொடுத்துள்ளார், 72 மேளக்கர்த்தா முறையைப் பற்றியும் விரிவாக நல்ல விமர்சனம் செய்துள்ளார்கள். தேவாரப் பண்களில் இயல் பற்றியும் விரிவாக எழுதி யுள்ளார்கள். "தாரத்துட் தோன்றும் உழை" என்ற ஒரு சூத்திரத்தின்படி அரிகாம்போதிதான் முதற் பண் என்று கூறும் அவர் கொள்கையை நாம் ஏற்றுக் கொள்ளாவிடினும் அவரது மற்ற விளக்கங்கள் பெரும் பயனுடையவையாய் இருக்கின்றன. பண்டிதரின் "கருணாமிருத சாகரம்" அடிகளது, "யாழ்நூல்" ஆகிய இரண்டு பெரும் ஆய்வுகளைத் தழுவிச் சிலர் சில நூல்களை எழுதியிருந்தாலும், அவற்றில் நுண்சுரங்களைப் பற்றி (tonal value) அதிகச் செய்திகள் இல்லாததால் அந்நூல் களைப் பற்றி இங்கு நான் குறிப்பிடவில்லை. டாக்டர் எஸ். இராமநாதன் அவர்கள் சங்கீத ரத்னாகரத்தில் கூறிய 22 சுருதி களைப் பற்றி சில ஆய்வு அரங்கங்களை நடத்தி நுண்சுருதி களுக்கு இலக்கணம் அறியச் செய்த முயற்சிகள் பாராட்டிற் குரியன.

அடுத்ததாக தமிழ்ப் பெரியார் உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்களுக்கு நாம் எங்ஙனம் நன்றிக்கடன் செலுத்துவோம் என்று எனக்குப் புரியவில்லை. முதலாவது "இந்த சிலப்பதிகார நூல்' இதுவே முதல் நூல், வேறு எந்த மொழியிலிருந்தும் வரவில்லை' என்று ஆணித்தரமாகக் கூறியுள்ளார்கள். பொதுவாக எந்த நூலை எடுத்தாலும் அது வடமொழியிலிருந்து வந்தது என்று கூறும் வழக்கம் உள்ளது. திருமூலரின் திருமந்திரத்தைக் கூட விட்டு வைக்கவில்லை. இரண்டு மொழி நூல்களையும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்தால் எது மூலம் எது மொழி பெயர்ப்பு என்பது புரிய வரும். மேலும் ஐயரவர்கள் சிலப் பதிகார உரைகளைத் தொகுத்து ஒன்றுவிடாமல் பதிப்பித் துள்ளார்கள். சங்க நூல்களை அவர்கள் அச்சேற்றியிரா விட்டால் மேலும் பல அரிய நூல்களை நாம் இழந்திருப்போம். தமிழுலகம் அவர்களுக்கு என்றும் கடப்பாடுடையது.

என்னுடைய ஆராய்ச்சிக்கு வழிகாட்டியவர் மற்றும் ஒரு பெரிய இசைக்கலை அறிஞர் பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி அவர்கள். கர்நாடக இசைபற்றி கிடைத்த அத்தனை செய்தி களையும் தமிழிசை பற்றித் தாம் அறிந்த வரையிலும் எல்லாவற்றையும் புத்தக வடிவிலே கொண்டுவந்து சங்கீத உலகிற்குப் பெரும் தொண்டாற்றியவர்கள். இசை இலக்கணத் திற்கு ஒரு பெரும் ஆசிரியராகவும் வல்லுநராகவும் திகழ்ந்த அவர்கள் எதையும் பாரபட்சமற்ற நிலையில் பார்த்துத் தீர்ப்புக் கூறக்கூடிய வல்லமை பெற்றவர்கள். என்னுடைய இந்த ஆய்வைப் பேராசியர் படித்து சான்றுரை கூற இன்று நம்மிடையே இல்லையே என்ற வருத்தம் ஏற்படுகிறது. அவரைப் போன்ற அறிவிலும் பெருந்தன்மையிலும் குணத் திலும் வேறுஒருவரைக் காண்பது அரிது. குடுமியாமலை இசைக்கல்வெட்டுக்களைப் பற்றிய அவரது ஆய்வு நமது தமிழிசை நுண்சுரங்களைப் பற்றிய கொள்கைகளுக்குப் பெரும் ஆதரவாக அமைந்துள்ளது. ஒரு சுரத்தின் நான்கில். ஒருபாகக் கூறுகளை உயிரெழுத்து மூலம் உணர்த்தும் வழக்கு தமிழ்நாட்டிலே இருந்தது. பின்னர் கி.பி.18 ம் நூற்றாண்டில் வேங்கடமகி ஏற்படுத்திய தமது மேளகர்த்தா திட்டத்திலே இந்த சுரக்குறிப்புகளை ரிஷபத்திற்கு ர, ரி, ரு என்றும் காந்தாரத்திற்கு க, கி, கு என்றும் குறிக்கும் வழக்கத்தை ஏற்படுத்தினார். அதில் அவர் தாமே இந்த முறையை முதன்முதலாகக் கண்டுபிடித்ததாகக் கூறுகிறார். பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் குடுமியாமலை இசைக் கல்வெட்டில்

இத்தகைய சுரக்குறிப்புகள் ஒரு சுரம் நான்காகப் பகுக்கப்பட்டு ர, ரி, ரு, ரெ என்றவாறு குறிக்கப்பட்டுள்ளதை எடுத்துக்கூறி இந்த வழக்குத் தமிழ்நாட்டில் கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டில் பல்லவ மன்னன் மகேந்திரன் காலத்திலேயே இருந்தது என்பதைத் தெளிவு படுத்தினார். தமிழ்நாட்டிலேதான் இந்த இசை வழக்கு இருந்தது என்பதையும் இரண்டு சுரங்கள் (ஒரு சுரத்தின் இருகூறுகள்) வரக்கூடிய பல இராகங்கள் இருப்பதையும் சுட்டிக்காட்டி யுள்ளார். ஆனந்த பைரவி, சௌராஷ்டிரம், அடாணா போன்ற இராகங்கள் சான்றுகளாகும் என்றும் கூறியுள்ளார்.

மதுரை திரு பி.டி.ஆர். கமலத்தியாகராஜன் என்பவர் இசைத்தமிழின் உண்மை வரலாறு என்ற ஒரு அரிய நூலை அண்மையில் வெளியிட்டுள்ளார். அதன் கருப்பொருள் "யாழ்முரிப்பண் என்ற கமகம் நிறைந்த பண்ணைத் திருஞான சம்பந்தர் பாடி அதை திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் யாழில் இட்டு வாசிக்க முடியாதபடி செய்தார் என்பதே. அதாவது இந்த 'கமகம்' என்ற இசைவழக்கைத் திருஞானசம்பந்தர்தான் முதலில் கொண்டு வந்தார் என்பதே அவருடைய வாதம். மேலும் யாழ் என்ற கருவி இந்த கமகங்களை வாசிக்க இயலாத காரணத்தால் மறைந்துவிட்டது என்றும் கூறியுள்ளார். தமிழிசையைப் பற்றி பல அருமையான கருத்துக்களைச் செவ்வையாக எழுதியுள்ளார். பலருடைய கருத்துக்களையும் நன்கு ஆராய்ந்து அலசியுள்ளார்.

சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் முதற்பண், செம்பாலை, அரிகாம்போதி ராகமே என்று கூறுவதை நான் மறுத்துள்ளவாறு, பி.டி.ஆர். கமலத்தியாகராஜனது கமகம் என்பது ஒரு அசைவு தான் என்பதையும், நான் மறுத்துக் கூறவேண்டியுள்ளது. கமகம் என்றால் என்ன என்று அதற்குத்தனியே ஒரு அத்தியாயம் எழுதியுள்ளேன். யாழ் வழக்கு வீழ்ந்ததற்கு முதற் காரணம், அக்காலத்தில் குரல் திரிபு (modulation) செய்து பண்களை மாற்றி வாசிக்கும் வழக்கு இருந்தது. அதுவே நாற்பெரும் பண்களும் நால்வகை சாதியும் என்று கூறப்பட்டது. இம்முறையால் பல பண்களும் திறங்களும் வகுக்கப்பட்டன. நாளடைவில் பண்கள் பலவாகப் பெருகியதும் அவற்றின் உருக்கள் நிலைபெற்றபின் ஒரே ஆதார சுருதிக்குக் கொண்டுவந்து அவற்றைப் பாடுவது வழக்கமாகி விட்டது. திருஞானசம்பந்தர் காலத்திலேயே ஒரே ஆதார சுருதியில் இராகங்களைப் பாடும் வழக்கு வந்திருக்கலாம். சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற் காதையில்

அகநிலை மருதம், புறநிலை மருதம், அருகியல் மருதம், பெருகியல் மருதம் என்ற நான்கு நிலைகளில் குரல்திரிபு செய்து யாழ் வாசிக்கின்றாள் மாதவி. குரல் திரிபு செய்யும் போது சில நுண்சுரங்கள் இடம் பெயரும். அதை உணர்ந்து வாசிப்பவனே யாழ் வல்லுநன். அம்மரபு திருஞானசம்பந்தர் காலத்திலே மறைந்து பல பண்களையும் ஒரே சுருதியில் வைத்துப் பாடும் வழக்கம் வந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் குரல் திரிபு பற்றிய எந்தக் குறிப்பும் தேவாரங்களில் வரக் காண்கிலோம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் 'ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி' என்று இரண்டு ஸ்தாயிகளில் குரல் திரிபு செய்து வாசிக்கும் மரபையும் குரல் திரிபு செய்யும்போது மாறுபடும் அலகு நிலைகள் (சுருதி) பற்றியும் கூறப்படுகின்றன. அலகு என்பது காற்சுர அளவாகும். இரண்டு அரைச்சுரங்களுக்கு இடையே நிற்கின்ற சுரம். வட்டப்பாலை என்பது இந்த காற்சுர நிலையைக் குறிக்கும் இலக்கணம். இதைத் தழுவியே பரதரின் நாட்டிய சாஸ்திரமும் சாரங்கதேவரின் சங்கீதரத்னாகரமும் கிராமங்கள், ஜாதிகள் என்பது பற்றியும் சுருதிநிலைகளைப் பற்றியும் பேசுகின்றன. பல நூற்றாண்டுகளுக்குப் பின் வந்த வேங்கடமகி என்பார் இந்த அலகு நிலைகளைப் புரிந்து கொள்ளாமல் ஆயப்பாலை என்னும் பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்கள் கொண்ட இசையை அடிப்படையாக வைத்து 72 மேள இராகங்களை அட்டவணை செய்தார். அப்போதுதான் தசவித கமகங்கள் என்ற இலக்கண முறையை வகுத்து சுருதி நிலைக்கு ஒரு இடமில்லாமல் செய்துவிட்டனர். ஆயினும் நமது இராகங்களில் காற்சுரங்கள் மட்டுமென்ன, அரைக்கால், வீசம் சுரங்கள் கூட நுண்சுரங்களாகப் பொதிந்து கிடக்கின்றன. நமது இராகங்கள் வெங்கடமகியின் மேளத்திட்டத்திற்கு அப்பாற்பட்டதாக இருக்கின்றன. இவ்விஷயங்கள் பற்றி இந்நூலில் விரிவாக ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

கமகம் என்பது வெறும் அசைவல்ல. அதற்கு உரிய ஸ்தானம் உள்ளது. இன்ன சுரத்தை இன்ன இடத்தில் பிடித்தால்தான் அந்த இராகத்தின் உரு தோன்றும். இந்த நுட்பமான இராகங்களை தலைசிறந்த வித்வான்கள்தான் கையாள முடியும். மூர்ச்சனை ராகங்கள் என்று கூறப்படும் சஹானா, அடாணா, பியாகடை போன்ற இராகங்களில் ஒவ்வொரு சுரமும் தனித்தனி இடங்களைப் பெறுகின்றன.

அந்த இடத்தைத் தொட்டாலன்றி அந்த இராகத்திற்கு உயிர் வராது. ஆனால் பாடுகின்ற வித்வான்களுக்கு இநத இலக்கணங்கள் தெரியாது. குரு பரம்பரையாகக் கேள்வி முறையில் நாங்கள் கற்றுப் பாடுகிறோம் என்பார்கள்.

யாழ்க்கருவியிலே Frets இல்லை என்று சொல்வது தவறு. பதினான்கு கோவைகளும் பத்து அந்தரங்களும் உள்ளன என்று யாழ்பற்றிக் கூறப்படுகிறது. யாழ்ப்பாணன் முதலில் 'அந்தரக்கோல்' வீக்கி என்றபடி அந்த (Frets) இசைச்சுரங்களை சரிசெய்து முதற்பண்ணை யாழில் அமைத்துக் கொள்கிறான். நுண்சுரங்களை யாழில் இட்டு வாசித்துள்ளார்கள் என்பதே முடிவு.

அப்படியானால் திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் திருஞான சம்பந்தரிடம் தோற்ற விதம் என்னவென்றால் என்னுடைய விளக்கம் அதற்கு வருமாறு: யாழ்முரி என்பது இயலில் ஒருவகை சீர் வந்து கொண்டிருக்கும்போது அதை முறித்து வேறு நடையில் பாடுவது. முரிவரி என்று சொல்லப்படும் இதைத் தாளத்திற்கு உரியது என்றும் சொல்லலாம். ஒருவர் சதுஸ்ரகதியில் பாடிக்கொண்டு வரும்போது திடீரென்று இடையில் திச்ரம், மிச்ரம், கண்டம் என்று நடைமாற்றும்போது பக்கவாத்தியம் வாசிப்பவர்கள் திணறிப் போய்விடுவார்கள். இதற்குச் சான்றாகப் புல்லாங்குழல் மேதை T.R. மகாலிங்கம் அவர்கள் நான்கு மிச்ரம் சதுஸ்ரசாதியில் வாசித்து பிறபகுதியில் அதை திச்ரம் செய்து மூன்று தொடராக வாசிப்பார். புகழ்பெற்ற மிருதங்க வித்வான்கள் கூட தடுமாறிவிடுவார்கள். ஆகவே தாளத்தில் வரிமுரி செய்து திருஞானசம்பந்தர் யாழ்ப்பாணரைத் தோற்கடித்திருப்பார் என்று கருதலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

நமது பழம்பெரும் இசை, பாடும் முறையில் மேம்பாடுடன் திகழ இலக்கணத்தில் இவ்வளவு தாறுமாறாக இருக்கின்றதே என்று மேனாட்டு இசை வல்லுநர்கள் கருதுகிறார்கள். இசைத் துறையில் மட்டுமென்ன? சமயம், தத்துவம் போன்ற துறைகளிலும் வடமொழி நூல்களை மட்டிலும் படிப்பவர்கள், இதில் நிறைய குறைபாடுகள் உள்ளனவே! நீங்கள் கையாளும் மரபுகள், திருக்கோயில் வழிபாடு மிகவும் பழமையும் ஆழமும் பொருந்தி உள்ளன. அவற்றை நன்கு விளக்கிச் சொல்வாரில் லையே என்று எண்ணுகிறார்கள். இதற்கு காரணம் தமிழிலுள்ள செய்திகள் சைவ சமயம், வைணவம், ஆகம

சாத்திரம் போன்றவை தர்க்கரீதியாக மூடப்பழக்க வழக்கங் களைத் தவிர்த்து அவர்களுக்கு எடுத்துச் சொல்லப்பட வேண்டும். தற்போது ஆஸ்கோ பர்போலா போன்ற பல மேனாட்டு அறிஞர்களின் கருத்து இந்துமதம் ஆரியர் வருகைக்கு முற்பட்டது (Pre-Aryan and non-Aryan) என்பதே. ஆயினும் நமக்கு கிடைக்கக் கூடிய செய்திகள் அனைத்தும் வடமொழியில்தான் உள்ளன. ஆனால் அவை மூலநூல்கள் அல்ல. வேறுஏதோ ஒன்றிலிருந்து எடுத்திருக்கிறார்கள். அதை அவர்களால் முழுமையாக எடுத்தாள முடியவில்லையே என்று கூறுகிறார்கள். திரு. தியாகராஜன் போன்றோர் சமய இலக்கியங்களையும் இவ்வாறு ஆராய்ந்து தமிழில் மட்டு மல்லாது ஆங்கிலத்திலும் எழுதினால் பயனுடையதாக இருக்கும்.

தமிழின் பழைமை பற்றி நாம் பேசினாலும் தற்போது நமது செல்வங்கள் எல்லா மொழிகளிலும் குறிப்பாக வடமொழியில் பொதிந்து காணப்படுகின்றன. தற்போது கிடைக்கும் இந்தச் செய்திகளை வைத்துத்தான் நாம் அந்தக் காலத்திற்குச் செல்ல வேண்டியுள்ளது. இல்லாவிடில் நமக்கே நாம் எங்குள்ளோம் என்று புரியாது. ஆகவே ஆய்வு செய்யும்போது மற்ற திராவிட மொழி நூல்களையும், வடமொழி நூல்களையும் உடன் ஆராய்வது நல்ல பலனை அளிக்கும். மேலும் தமிழில் உள்ள சிறப்புகள் பற்றிப் பிறர்க்குத் தக்கவிதத்தில் சாத்திர பூர்வமாக எடுத்துரைக்கவும் கடமைப்பட்டுள்ளோம்.

இந்த ஒப்பற்ற அறிஞர்களின் கருத்துகளைப் பின்பற்றியும் மேனாட்டு அறிஞர்களின் பல நூல்களையும் ஆராய்ந்து இந்த அரிய ஆய்வினை ஒருவாறு முடித்துள்ளேன். இசை உலகில் நிலவும் பல குழப்பமான கொள்கைகளைத் தவிர்க்கக் கூடிய வகையில் இந்நூல் அமைந்துள்ளது. இசை உலகிலே இந்த இலக்கணப் பூர்வமான கொள்கைகளை ஏற்றுக் கொள்வார்கள் என நம்புகிறேன்.

*டாக்டர் சேலம்எஸ். ஜெயலட்சுமி*

# இசைக்கலை அன்றும் இன்றும்

## 1. நூலின் தனிச்சிறப்பு

'நெஞ்சை யள்ளும் சிலப்பதிகாரம் என்றோர்மணி ஆரம் படைத்த தமிழ்நாடு' என்று பாரதியார் பாடினார். சேர முனியாகிய இளங்கோவடிகள் இயற்றிய சிலப்பதிகாரம் என்னும் காப்பியம் ஐம்பெருங் காப்பியங்களுள் ஒன்று. பழைய உரையாசிரியர்களால் சான்றாக எடுத்துக் காட்டப் படும் சிறப்பான நூல்களுள் ஒன்று. சொற்சுவையிலும் பொருட்சுவையிலும் சிறந்து விளங்குவது. இனிய நடையில் காப்பியத்தின் கதையை நேரிற் காண்பது போல் அழகாகச் சித்தரிக்கும் /இந்நூல், இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழையும் கைக்கொண்டு பல அரிய செய்திகளை நமக்கு அளிக்கின்றது./காவிரிப்பூம்பட்டினத்தைச் சேர்ந்த பெருங்குடி வாணிகர் மரபைச் சேர்ந்த கோவலன், கண்ணகி இவர்களு டைய வாழ்க்கை வரலாற்றைக் கூறுகின்றது. தமிழ்நாட்டு முடிமன்னர் மூவருடைய தலைநகரங்களாகிய புகார், மதுரை, வஞ்சி ஆகியவைகளை நமது காட்சிக்குக் கொண்டு வந்து தமிழரின் மேன்மையும் சிறப்பும் கொண்ட வாழ்க்கையினை நமக்கு உணர்த்துகிறது. அக்காலத்து மக்களுடைய வாழ்க்கை நலம், பண்பாடு, அரசியல், ஆடல் பாடல், கலைகள், பொருளாதாரம், வாணிபம், கைத்தொழில்கள், அந்நிய நாட்டினரின் வியாபாரத் தொடர்பு ஆகிய பலப்பல செய்தி களைச் சிலப்பதிகாரம் ஏராளமாக நமக்கு வழங்குகிறது. அரசியல் பிழைத்தோர்க்கு அறம் கூற்றாவதும், உரைசால் பத்தினியை உயர்ந்தோரேத்தலும், ஊழ்வினை யுறுத்து வந்தூட்டும் என்ற கோட்பாடுகளை நிலைநிறுத்துவதன் பொருட்டு இளங்கோவடிகளால் இந்நூல் செய்யப்பட்டது. இக்காதையின் மையம் சிலம்பு காரணமாகவே ஏற்பட்டதால் இந்நூல் சிலப்பதிகாரம் என்று பெயர் பெற்றது.

சிலப்பதிகாரம் இளங்கோவடிகளாலே செய்யப் பட்டதற்குக் காரணமும் கதைச் சுருக்கமும் அமைந்துள்ள பதிகச்செய்யுளுடன் துவக்கம் பெறுகிறது. மங்கல வாழ்த்துப் பாடல் முதலிய பத்துப்பகுதிகளைக் கொண்ட புகார்க்

காண்டமும், காடுகாண் காதை முதலிய பதின்மூன்று பகுதிகளையுடைய மதுரைக் காண்டமும், குன்றக் குரவை முதலிய ஏழுறுப்புகளையுடைய வஞ்சிக் காண்டமுமாக வகுக்கப்பட்டுள்ளது. வெண்பா, அகவற்பா, கலிப்பா என்ற இயற்றமிழ் வகைகளும், ஆற்று வரி, ஊசல்வரி, கந்துகவரி முதலிய இசைத்தமிழ் வகைகளும், உரைப்பாட்டாகிய நாடகத் தமிழ் வகையுமாக இந்நூல் ஆக்கப்பட்டுள்ளது.

இந்நூல் மூலமாக நாம் இசை இலக்கண வகை, நாடக இலக்கணம், பரத இலக்கணம், அவிநய வகைகள், நகர அமைப்பு, கோயிலமைப்பு ஆகிய ஐவகைத் திணையின் அமைதிகள், சாதிகள், தொழில்கள், பலவகை நீதிகள், சமயக் கோட்பாடுகள், அறநெறிகள், ஆபரண வகைகள், வைரம். வைடூரியம் போன்ற விலையுயர்ந்த கற்களின் வகை, தானியம், பூக்கள், செடி கொடிகள், ஊர்திகள், கருவிகள் ஆகிய பல்வேறு கிடைத்தற்கரிய விவரங்களைப் பெறுகிறோம். பூம்புகாரின் துறைமுகத்தில் அந்நியர்களுடன் இறக்குமதி ஏற்றுமதி நடக்கும் பாங்கையும், சுங்க வரிகள் வசூலிக்கும் துறைகளையும், யவனர் சோனகர் போன்ற அயல்நாட்டினர் வசிக்கும் நகரப் பகுதிகளைப் பற்றியும் விளக்கமாகப் பேசக் காண்கிறோம். இத்துணை விரிவாக அக்காலத்து நாகரிகம், கலை பண்பாடு, சமூக உறவு, சமூக உயர்வு இவைகளைப் பற்றிப் பேசும் சிலப்பதிகாரத்தைப் போன்ற நூல் பிறிதொன்றில்லை!

இளங்கோவடிகள் வாழ்ந்த காலத்திலேயே இக்கதையும் நடந்தது. இந்நூல் தமிழிலே மட்டும் இயற்றப்பட்டது. ஆகவே, வேறு மொழியினின்று இக்கதை தமிழுக்கு வந்தது என்று சொல்வதற்கில்லை. இந்நூல் இயற்றப்பட்டது கி.பி. இரண்டாம் நூற்றாண்டு என்று கூறப்படுகிறது. சங்க நூல்களிலே காணப்படும் இசை இலக்கண மரபுகளும், பரதமும் அதன் இலக்கணங்களும் யாழ்க் கருவிகளும் தொடர்ந்து சிலப்பதிகார காலத்திலே வழக்கிலிருந்தன என்பது நன்கு தெரிகின்றது. பரதமும் அதன் இலக்கணங்களும் கதையில் காணப்படும் பாங்கிற்கேற்ப உரையாசிரியர்களால் விரிவாக மேற்கோள்களுடன் காட்டப்பட்டுள்ளன. இந் நூலிலும் உரைகளிலும் இசை, நடனம் பற்றிக் காணப்படும்

செய்திகளைப் போல் அளவிலும் விளக்கத்திலும் வேறு நூல்கள் - வடமொழி நூல்கள் உள்பட - காணக் கிடைக்க வில்லை என்று உறுதியாகச் சொல்லலாம்.

**2. சங்க காலம்**

சங்கூ இலக்கியங்களிலும், தொல்காப்பியம் திருக்குறள் முதலிய நூல்களிலும் இசை பற்றியும் யாழ், பறை, குழல் போன்ற கருவிகளைப் பற்றியும் ஏராளமான செய்திகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன. )

> **''தெய்வம் உணாவே மாமரம் புள்பறை**
> **செய்தி யாழின் பகுதியொடு தொகைஇ**
> **அவ்வகை பிறவும் கருவென மொழிப''**

என்று தொல்கார்ப்பியம் - பொருளதிகாரம் அகத்திணையி யலில் - யாழ், பறை, போன்றவைகளை நிலத்தின் கருப் பொருளாகவே குறிக்கின்றது. முத்தமிழின் ஒரு பகுதியாகிய இசைத் தமிழ் வாழ்க்கை நெறிக்கு இன்றியமையாததாகக் கருதப்பட்டது. ஐவகை நிலங்களாகிய குறிஞ்சி, பாலை, முல்லை, மருதம், நெய்தல் ஆகியவைகளுக்குரிய பண்கள், யாழ், பறை முதலியனவும், பண்களுக்கேற்ற பருவம், காலம், பொழுதுகளும் வரையறுக்கப்பட்டிருந்தன. சங்க இலக்கியத் தில் இப்பாடல் இந்நிலத்திற்குரியது என்று குறிக்கப் பட்டிருக்கும். குறிஞ்சி, முல்லை என்று கேட்டதுமே நமக்கு அந்நிலங்களின் சூழ்நிலை, புட்கள், விலங்குகள், தாவர வகைமைகள் ஆகியவை மனக்கண் முன் தோன்றும். எப்பொருள் எடுத்தாலும் அதற்கு முற்றிலும் ஒரு வரையறை செய்து, இது இவ்விதம், இன்ன, இன்ன தன்மையது ஏன்று உணர்ந்து, அதற்கு இலக்கணம் வகுத்து வைத்துள்ள பண்டைத் தமிழரின் எல்லையற்ற அறிவுக்கு நாம் பெரிதும் கடன் பட்டிருக்கின்றோம். ஆனால், பழந்தமிழர் பண்பாட்டை ஆழ்ந்து, ஆய்ந்து, அறிவதுதான் பெரும் முயற்சியாகும். சங்க காலத்திற்குப் பின்வந்த சிலப்பதிகாரமும் தொன்மை மரபாகும். இத்தமிழ் மரபையே முற்றிலும் பின்பற்றி வருவதால் ஐவகை நிலங்களின் பொருளைச் சற்று ஆராய்ந்து செல்வது நன்றாகும்.

**குறிஞ்சித் திணை முதற் கருஉரிப் பொருள்:**

| | | |
|---|---|---|
| **நிலம்** | : | குறிஞ்சி. பெரும் பொழுது - கூதிர்காலம், சிறுபொழுது - நள்ளிரவு யாமம். |
| **கருப்பொருள்** | : | நீலப்பறவை மேல் புதல்வன் வரும் வேலனார். உணா - காய் பூந்தினை, மா - புலியொடு பொரும் புகர்முகம். மரம் - கோங்கம், வேங்கை. புள் - கானக் கோழியும். தேன்மொழிக் கிள்ளையும். பறை - தொண்டகம், சிறுபறை. யாழ் - அந்தீங்குறிஞ்சி. பண் - குறிஞ்சி. |
| **உரிப்பொருள்** | : | புணர்தல், புணர்தல் நிமித்தம். நிலமக்கள்- குன்றவர், குறத்தியர். நீர்நிலை - அருவியும் சுனையும். கொடி - ஏல வல்லியும் இருங்கறிவல்லியும். பூ - விரவு மலர் ஆகியவை குறிஞ்சி நிலத்தின் செல்வங்களைக் குறிப்பிடுகின்றன. |

**மருதத்திணை - முதற்கருஉரிப் பொருள்**

| | | |
|---|---|---|
| **நிலம்** | : | மருதம். பெரும்பொழுது - இளவேனில். சிறுபொழுது - வைகறை. |
| **கருப்பொருள்** | : | தெய்வம் - வச்சிர வேந்தன் (இந்திரன்). உணா - கொழும்பல்லுணவு. மா - கழாமயிர் யாக்கைச் செங்கட்காரான். மரம் - மருது. புள் - கோழியும் நாரையும். பறை - தென்கிணை. செய்தி- ஏரோடு நின்றோர், அரிந்து கால் குவித்தோர். யாழ் - மருத யாழ். பண் - மருதப்பண் (வைகறைப் பாணி). |
| **உரிப்பொருள்** | : | ஊடல், ஊடல் நிமித்தம். நிலமக்கள் - கருங்கை வினைஞர், களமர், சின்மொழிக் கடைசியர். நீர்நிலை - பூ நாறிலஞ்சிப் பொருகயலோட்டி, வார்கொடி - கோதை மாதவி பூ - வெண் பூ மல்லிகை, தண்செங்கழுநீர். |

**நெய்தற்றிணை - முதற்கருஉரிப் பொருள்:**

**நிலம்** : நெய்தல். பெரும்பொழுது - காரும், இருவகை வேனிலும். சிறுபொழுது - மருண்மாலை.

**கருப்பொருள்** : தெய்வம் வருணன், கடல் தெய்வம். உணா - மீன் விலையுணவு. மா - முதலையும் சுறாவும். மரம் - பொறைமலி பூம்புன்னை. புள் - அன்னம். பறை - மீன்கோட் பறை. செய்தி - கடல் புக்குயிர் கொன்று வாழ்வர். யாழ் - நெய்தல் யாழ். பண் - விளரிப் பண்.

**உரிப்பொருள்** : இரங்கலும் பிரிதலும் நிமித்தம். நில மக்கள்- பரதர், பரத்தியர், நுளையர், நுளைச்சியர். நீர்நிலை - தண்துறை. வார்கொடி - 'அம்மெனிணரவடும்புகள். பூ - நறுஞாழல்

**முல்லைத் திணை - முதற்கருஉரிப் பொருள்:**

**நிலம்** : முல்லை. பெரும்பொழுது - கார்காலம். சிறுபொழுது - மாலை.

**கருப்பொருள்** : தெய்வம் - மாயவன் (திருமால்). உணா - அளைவிலை யுணவு. மா - நீர் நசை வேட்கையின் மான். மரம் - குருந்த மரம். புள் - கான வாரணம். பறை - ஏறுகோட் பறை. செய்தி - கோகுல மேய்த்தல். யாழ் - முல்லை யாழ். பண் - முல்லைத் தீம்பாணி, சாதாரி.

**உரிப்பொருள்** : இருத்தலும் இருத்தல் நிமித்தமும். நிலமக்கள் - கோவலர். நீர்நிலை - பொய்கை. வார்கொடி - ஆய்கொடிக் கவலை. பூ - முல்லை.

**பாலைத் திணை நிலமுதற் பொருள்:**

''முல்லையும் குறிஞ்சியும் முறைமையிற்திரிந்துநல்லியல் பிழந்து நடுங்கு துயருறுத்துப் பாலையென்பதோர் படிமங்கொள்ளும்'' என்றவாறு

**நிலம்** : பாலை. பெரும்பொழுது - இளவேனிலும், முதுவேனிலும், சிறுபொழுது நண்பகல்.

**கருப்பொருள்** : தெய்வம் - கொற்றவை. உணா ஆறெறிந்தும் சூறை கொண்டும் உண்ணும் உணவு. மா - உழை மான். மரம் - மராவும் நமையும். புள் - கான வாரணம். பறை - துடி. யாழ் - செங்கோட்டி யாழ். பண் - ஆசான் திறம், காந்தார பஞ்சமம்.

**உரிப்பொருள்** : உடன்போக்கு. நிலமக்கள் - எயினரும் எயிற்றியரும். நீர்நிலை - நீரின்மை. வார்கொடி - ஆய்கொடிக்கவலை. பூ - நல்லிலவம்.

> **''போக்கெல்லாம் பாலை புணர்தல் நறுங்குறிஞ்சி**
> **ஆக்கஞ்சே ரூடல் அணிமருதம் - நோக்கொன்றி**
> **இல்லிருத்தல் முல்லை இரங்கல் நறுநெய்தல்**
> **சொல்லிருக்கு மைம்பாற் றொகை.''**

(இச் செய்யுள் திருவாய்மொழியின் 'அஞ்சிறைய மடநாராய்' என்னும் திருவாய்மொழிக்கு விளக்கமாக ஜீயர் அரும்பதவுரையில் காணப்படுகின்றது என்று உ.வே, சாமிநாதய்யர் குறிப்பிடுகின்றார். பக்கம்: *18* - சிலப்பதிகாரம். டாக்டர் உ.வே. சாமிநாதையர் நூல் நிலையம் *(1978)*

### 3. இயல் இசைத் தமிழ் வரலாறு

தமிழிசை மரபு என்பது தொல்காப்பியம், சங்க இலக்கியம் தொடங்கி, சிலப்பதிகாரம், சீவக சிந்தாமணி, மணிமேகலை ஆகியவையும். பின்னர் தேவார, திவ்வியப் பிரபந்தப் பாடல்களும் மற்றும் நிகண்டுகள், பெரிய புராணம், திருவிளையாடற் புராணம் ஆகியவை முடிய, அதாவது பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வரை ஒரே சீராக அமைந்துள்ளது என்பதை இவ்விலக்கியங்களின் செய்தித் தொடர்பைக் கொண்டு நாம் நன்கு அறியலாம். கி.பி.பதின்மூன்றாம் நூற்றாண்டிற்குப் பின் சோழப் பேரரசு வீழ்ச்சியுற்ற

போதுதான் பிறமொழி ஆட்சிகள் தமிழகத்தில் புக, இத்தொன்மரபை அறியாத பிற மொழியினர் செவி வழியே கேட்கும் இசையை மட்டிலும் உணர்ந்து கற்று, தாம் கற்றதற்குத் தங்கள் அறிவுக்கேற்ப இலக்கணம் வகுக்க லாயினர். பின்னர் வந்த நூல்களில் பண்கள், இராகங்களைப் பற்றி உரைக்கப்படுமேயன்றி இசையின் அடிப்படை இலக்கணம் பற்றி ஒன்றும் இராது. தமிழிசையின் இந்தத் தொடர்ச்சியான இலக்கண இசைமுறைமை சங்க இலக்கியம் முதல் கி.பி. பன்னிரண்டாவது பதின்மூன்றாவது நூற்றாண்டு வரை வழங்கி வந்ததை இங்கு ஆராய்வோமாக. இவற்றுள் சிலப்பதிகாரத்தின் தனிச் சிறப்பு என்னவென்றால், மற்ற இலக்கிய நூல்களைப் போல் இசை பற்றி வெறும் செய்திகளைக் கொடுக்காமல், இசை இலக்கணத்தின் அடிப்படைக் கொள்கைகளை, விதிமுறைகளை நாடகத்தின் இடையிடையே புகுத்தி அவ்வரன்முறைகளை உறுதியாகப் பதித்து வைத்ததேயாகும். இளங்கோவடிகள் இத்துணை அருமையான தொன் மரபு, அழியா மரபு பிற்காலத்தில் இடர்ப்படக்கூடும் என்று எண்ணியமையாலோ என்னவோ, அடிப்படை இலக்கணங்களை முற்றிலுமாகப் பொதிந்து வைத்து விட்டார். பல இசை இலக்கண நூல்கள் நம்மிடையே மறைந்து போய்விட்டன. ஏன், சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரை எழுதிய அரும்பத உரையாசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார், இவர்கள் காலத்திலேயே பல அரிய நூல்கள் இறந்துவிட்டன. இவ்வுரை ஆசிரியர்களுக்கும் முன்னரே வேறு உரைகளும் இருந்தன என்பது அரும்பதவுரையிலுள்ள சில குறிப்புகளால் தெரிய வருகிறது என்றும், அவ்வுரை இக்காலத்தில் அகப் படவில்லை என்றும், உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்கள் தமது முகவுரையில் குறிப்பிடுகின்றார்.

முதற்சங்கம், இடைச்சங்கம், கடைச்சங்கம் ஆகியவை களைப் பற்றி சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் குறிப்புகளைக் காண்போம்:

''நெடியோன் குன்றமுந் தொடியோள் பௌவமும்
தமிழ் வரம்பறுத்த தண்புனல் நன்னாட்டு
மாட மதுரையும் பீடா ருறந்தையும்
கலிகெழு வஞ்சியும் ஒலிபுனற் புகாரும்

அரைசு வீற்றிருந்த உரைசால் சிறப்பின்
மன்னன் மாறன்....''

சிலப்பதிகாரம் - வேனிற் காதை : 1-6.

நெடியோன் குன்றம் என்பது வேங்கடமலை. தொடியோள் பௌவம் என்பது குமரிக்கடல். முதல் ஊழியின் இறுதியில் தென்மதுரையில் தலைச் சங்கத்தைச் சார்ந்த அகத்தியனார், இறையனார், குமரவேள், முரஞ்சியூர் முடி நாகராயர், நிதியின் கிழவன் முதலிய நாலாயிரத்து நானூற்று நாற்பத்தொன்பது புலவர் பெருமக்கள் பரிபாடல், முதுநாரை, முதுகுருகு, களரியாவிரை ஆகிய எண்ணற்ற நூல்களை இயற்றினார்கள். காய்சின வழுதி முதல் கடுங்கோன் ஈறாக எண்பத்தொன்பது புலவர்கள் இருந்தனர். அவருள் பாண்டிய மன்னன் ஒருவன் சயமாகீர்த்தியாகிய நிலந்தரு திருவிற் பாண்டியன் என்பான். அம்மன்னனின் நாட்டிற்கு பஃறுளி என்னும் ஆறும், தெற்கில் குமரி என்னும் ஆறும் எல்லைகளாக நின்றன. அந்நிலப்பரப்புள் ஏழ்தெங்க நாடும், ஏழ் மதுரை நாடும், ஏழ் முன்பாலை நாடும், ஏழ் பின்பாலை நாடும், ஏழ்குன்றநாடும், ஏழ்குணகாரை நாடும், ஏழ்குறும்பனை நாடும் ஆகிய இந்த நாற்பத்தொன்பது நாடுகளும், குமரி, கொல்லம் முதலிய பன்மலை நாடும் காடும், நதியும், பதியும், தட நீர்க் குமரி வடபெருங் கோட்டின் காறும் ஆகிய யாவும் கடலால் கொள்ளப்பட்டதால் குமரி என்ற பௌவம் என்று கூறப்பட்டது. 'வேங்கடங் குமரி தீம்புனற் பௌவமென்று இந்நான்கெல்லை தமிழது வழக்கே' என்று சிகண்டியார் கூறுவார். வடக்கு தெற்கு எல்லைகள் கூறியது கிழக்கிலும் மேற்கிலும் கடல்களே எல்லையாக நின்றதைக் குறிக்கும். இரண்டாவது ஊழியில் இருந்த கபாடபுரம் என்னும் நகரைப் பற்றி வால்மீகி இராமாயணத்தில் கிஷ்கிந்தா காண்டத்தில் குறிப்பு காணப்படுகிறது.

''ततो हेममयम् दिव्यं मुक्तार्माणवि भूषतं।
मुक्ताकवाटं पाण्डयानां गता द्रक्ष्यथ वानराः॥

கிஷ்கிந்தா காண்டம் - ***41:19***

மேற்கண்ட வான்மீகியின் வடமொழிச் சுலோகம் பாண்டியனின் பொன்மயமான கபாட நகரத்தை

வருணிக்கின்றது. பின்வரும் அழகிய ஆசிரியப்பா ஒன்று முச்சங்கங்களைப் பற்றிய அரிய செய்திகளை அழகுறக் காண்பிக்கின்றது:

'வேங்கடங் குமரி தீம் புனற் பௌவத்
திந்நான் கெல்லையி னிருந்தமிழ் பயின்ற
செந்நாப் புலவர் செய்தி யீண்டு ரைப்பின்
ஆடகக் குடுமி மாடக் கூடலின்
முன்னர்ச் சங்கக் கன்மாப் பலகையில்
திரிபுர மெரித்த விரிசடைக் கடவுள்
மன்றன் மராத்தாற் குன்றேறி யிளஞ்சேய்
திண்டிறற் புலமைக் குண்டிகைக் குறுமுனி
புவிபுகழ் மருதங் கவினிய முரஞ்சிப்
பதிமுடி நாக னிதியின் கிழவன்
இனையர் நானூற்று நாற்பத் தொன்பதின்மர்
அனையர் நானான் காயிர நூற்றொரு
நாற்பத் தொன்பதின்மர் பார்க்கிற் செந்தமிழோர்
புரிந்தன செய்யுட் பெரும் பரிபாடலும்
முதுறை யடுத்த நாரையும் குருகும்
கதியுறச் செய்த களரியா விரையும்
ஆங்கவரிருந்ததுமத் தொகையாகும்
ஈங்கிவர் தம்மை யிரீஇய பாண்டியர்கள்
காய்சின வழுதி முதற் கடுங்கோனீறா
ஏசிலா வகை எண்பத்தொன்பதின்மர்
கவியரங்கேறினார் எழுவராகும்
மகத்துவமுடைய அகத்திய இலக்கணம்
வடுவறு காட்சி நடுவட் சங்கத்
தகத்தியர் தொல்காப்பியத் தமிழ் முனிவர்
இருந்தையூரிற் கருங்கோழி மோசியார்
எள்ளாப் புலமை வெள்ளூர்க் காப்பியன்
இறவா விசையிற் சிறு பாண்டரங்கன்
தேசிய மதுரை யாசிரியன் மாறன்
தவரொப்பாய துவரைக் கோமான்
தேருங் கவிபுனை கீரந்தையாரிவர்
ஒன்பதோடடுத்த வைம்பதின் மராகும்
தவலருங் கேள்வித் தன்மையருள்ளிட்ட
இவர் மூவாயிரத்தெழு நூற்றுவரே

வையகம் பரவச் செய்த செய்யுளும்
இருங்கலி கடிந்த பெருங்கலித் தொகையொடு
குருகு வெண்டாளி தெருண் வியாழ மாலை
அந்நாளிலக்கண மகத்திய மதனொடு
பின்னாட் செய்த பிறங்கு தொல்காப்பியம்
மதி நலங் கவின்ற மாபுராணம்
புது நலங் கனிந்த பூத புராணம்
வல்லிதி னுணர்ந்த நல்லிசை நுணுக்கம்
தாவாக் காலந் தமிழ்பயின்றதுவும்
மூவாயிரத்தோ டெழு நூற்றியாண்டு
பரீ இய சங்கமிரீ இய பாண்டியர்கள்
வெண்டேர்ச் செழியன் முதலா விறற்கெழு
திண்டேர்க் கொற்ற முடத் திருமாறன்
முரசுடைத்தானை மூவா வந்தம்
அரசு நிலையிட்டோ ரைம்பத் தொன்பதின்மர்
இவ்வகை யரசரிற் கவியரங்கேறினர்
ஐவகை யரசராயிடைச் சங்கம்
விண்ணகம் பரவு மேதகு கீர்த்திக்
கண்ணகன் பரப்பிற் கபாடபுரமென்ப
அருங்கடைச் சங்கமிருந்தோர் யாரெனிற்
சிறு மேதாவியார் சேந்தம் பூதனார்
அறிவுடை யரனார் பெருங்குன்றூர் கிழார்
பாடல் சான்ற விளந்திரு மாறன்
கூடலாசிரியர் நல்லந்துவனார்
பரவு தமிழ் மதுரை மருதனிள நாகர்
அவிர்க் கணக்காயர் நவினக் கீரர்
கீரங் கொற்றர் கிளர்தேனூர் கிழார்
ஒருங் கலை மணலூ ராசிரியர்
நல்லூர்ப் புளியங் காயப் பெருஞ்சேந்தர்
செல்லூ ராசிரியர் முண்டம் பெருங்குமரர்
முசிறி யாசிரியர் நீலகண்டனார்
அசைவிரிக் குன்றத் தாசிரிய ரன்றி
நாத்தலங் கனிக்குஞ் சீத்தலைச் சாத்தர்
முப்பாலுணரு முப்பூரி குடிகிழார்
உருத்திர சன்மர் மருத்துவராகிய
நாம நாற்கலைத் தாமோதரனார்

மாதவள னாரோ டோது மிளநாகர்
கடியுங் காமப் படியங் கொற்றனார்
அருஞ் செயலூர் வாழ் பெருஞ்சுவனாருடன்
புவிபுகழ் புலமைக் கபிலர் பரணர்
இன்னாத் தடிந்த நன்னாகரன்றியும்
ஒல்காப் பெருமைத் தொல்காப்பியத்துக்
குரையிடை யிட்ட விரகர் கல்லாடர்
பேர் மூலமுணரு மாமூலர் தம்மொடு
விச்சை கற்றிடு நச்செள்ளையார் முதல்
தேனூற்றெடுப்பச் செந்தமிழ் பகர்ந்தோர்
நானூற்றுவர் முத னாற்பத் தொன்பதின்மர்
பீடுபெற வுலகிற் பாடிய செய்யுள்
முத்தொள்ளாயிர நற்றிணை நெடுந்தொகை
அகநானூறு புறநானூறு குறுந்தொகை சிற்றிசை
பேரிசைவரியோ
டறம் புகல் பதிற்றுப் பத்தைம்பதோ டிருபான்
பெரும் பரி பாடலுஞ் குறுங்கலி நூற்றைம்
பது. முதலாகிய நவையறுங் கலைகள்
அக் காலத்தவர்க் ககத்திய மகனொடு
மிக்கா மிலக்கணம் விளங்கு தொல்காப்பியம்
எண்ணூற் கேள்விய ரிருந்த தாயிரத்
தெண்ணூற் றைம்பது வருடமென்ப
இடர்ப்படா திவர்களைச் சங்க மிரீஇயினார்
முடத்திருமாறன் முதலாவுக்கிரப்
பெருவழுதி யிருப் பிறங்கு பாண்டிய
நரபதிகளாகு நாற்பத்தொன்பதின்மர்
இவருட் கவியரங்கேறினர் மூவர்
புவியிற் சங்கம் புகழ் வடமதுரை
ஆதி முச்சங்கத் தருந்தமிழ்க் கவிஞர்
ஓதிய செய்யு ளுலவாப் பெரும்பொருள்
வாளாக் கேட்கும் தோளாச் செவிக்கும்
கேட்டுந் தெரியா வோட்டை நெஞ்சினுக்கும்
நுழையா வாதலின் நுழைபுலன் தன்னோடும்
விழைவார்க் குரைக்க வேண்டுவர் தெரிந்தே'

இச்செய்யுள் பாண்டிநாட்டிலுள்ள செவ்வூர்ச்சிற்றம்பலக் கவிராயர் அவர்கள் வீட்டிலிருந்த பழைய ஏட்டுப்

புத்தகமொன்றில் எழுதப்பட்டிருந்தது என்றும், இவ்வகவலி லுள்ள சில பகுதி மறுத்தற்குரியனவாக இருந்தாலும், ஒரு சாராருடைய கொள்கை தெரிவதற்காகப் பதிப்பிக்கப் பட்டதென உ.வே.சா. அவர்கள் தெரிவிக்கின்றார்கள். (பக்கம்.8. சிலப்பதிகாரம் உ.வே.சா. நூல் நிலையம், *1978*).

### 4. இசைத் தமிழ் நூல்கள்

தமிழ்ச் சங்கங்களில் வரலாற்றை மிக இனிய முறையில் மேற்கண்ட செய்யுள் சொல்வதாயிற்று. இசைத் தமிழ் நூல்கள் பல இருந்தன என்பதும் பின்வரும் செய்திகளால் நமக்குப் புலப்படுகின்றது.

'இசைத் தமிழ் நூலாகிய பெருநாரை பெருங்குருகும் பிறவும் தேவவிருடி நாரதன் செய்த பஞ்சபாரதிய முதலிய தொன்னூல்கள் இறந்தன. நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலிய தொன்னூல்களும் இறந்தன. பின்னும் முறுவல், சயந்தம், குணநூல், செயிற்றியம் என்பனவும் ஒரு சில சூத்திரங்கள் நடப்பதால் தெரிய வருகின்றனவே யன்றி அவற்றின் முதல், நடு, இறுதி, காண முடியவில்லை. இவற்றோடு பெருங்கலமென்னும் பேரியாழும் இறந்தது'....

(பக்கம் 9-சிலப்பதிகாரம் உ.வே.சா.)

சிலப்பதிகாரக் காப்பிய உரைகளில் காணப்படும் மற்றும் சில இசை நூல்களைப் பற்றி அடியார்க்கு நல்லார் கூறுவதாவது:

அகத்தியரின் சீடர்கள் பன்னிருவருள் சிகண்டி என்பார் சாரகுமாரன் என்பவருக்காக இயற்றிய 'இசை நுணுக்கம்' என்ற நூலும், பராசவ முனிவராகிய யாமளேந்திரர் செய்த 'இந்திர காளியமும்', அறிவனார் இயற்றிய 'பஞ்ச மரபும்', ஆதிவாயிலார் இயற்றிய 'பரத சேனா பதியமும்', பாண்டியன் மதிவாணனார் இயற்றிய 'நாடகத் தமிழ் நூலும்', அடியார்க்கு நல்லார் உரைகளில் பல இடத்தில் மேற்கோள் காட்டப் பட்டுள்ளன. ஆயினும் அடியார்க்கு நல்லார் 'இவ்வைந்து நூல்களும் சிலப்பதிகார நாடகக் காப்பியத்தின் கருத்தறிந்த நூல்கள் அல்லவென்றாலும், அதைப்போன்ற ஒப்புமை உள்ளதால், உரையில் ஏற்றுக்கொள்ளப்பட்டது' என்று குறிப்பிடுகின்றார்.

**சங்க இலக்கியத்தில் இசை பற்றிய செய்திகள்:**

பரிபாடல் பதினெட்டாவது பாடலிலே நல்லழிசியார் என்னும் புலவர் பாணர் இசையும், யாழும், குழலும், முழவும் எவ்விதம் வண்டின் இசை, தும்பியின் ஊதல், அருவியின் நீர்வீழ்ச்சி ஆகிய இயற்கை ஒலிகளுக்கு ஒப்பாகத் திகழ்ந்தன என்ற இனிய காட்சியினை நமக்கு காட்டுகின்றார்.

''ஒரு திறம் பாணர் யாழின் தீங்குரல் எழ
ஒருதிறம் யாணர் வண்டின் இமிரிசையெழ
ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபுஎழ
ஒருதிறம் பண்ணார் தும்பி பரந்திசையூத
ஒருதிறம் மண்ணார் முழவின் இசையெழ
ஒருதிறம் அண்ணல் நெடுவரை யருவிநீர்ததும்ப
ஒருதிறம் ஆடநல் விறலியர் நல்குபு நுடங்க
ஒருதிறம் வாடை யுளர்வயிற் பூங்கொடி அடங்க
ஒருதிறம் பாடினிமுரலும் பாலையங்குரலின்
நீடுகிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
ஒருதிறம், ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிகுரல் தோன்ற
மாறுமாறுற்றன போன் மாறெதிர் கோடனீ
மாறட்டான் குன்ற முடைத்து''

'புனத்திலும், பொழிலிலும், குன்றத்தின் மீதும், மருதத் தண்பணையிலும், முல்லைப் புறவத்திலும், கடற்கானலிலும், காவிரியாற்றங்கரையிலும், அருஞ் சுரத்திலும், மனையின கத்தும், மன்றத்தினுள்ளும், தேவர் கோட்டத்தும், அறவோர் பள்ளியிலும் இசை வழங்கிய நாடு தமிழ்நாடு. மெல்லென் றிசைக்கும் தென்றலினுயிர்ப்பிலும், இழுமென இழிதரும் அருவி நீரிலும், நறுமலரில் முரலுகின்ற தேன்வண்டின் ஒலியிலும், இசையினைக் கேட்டு உவந்த பழந்தமிழர் பாடினி மகளது மிடற்றுப் பாடலையும் பாணனிசைத்த யாழ்ப் பாடலையும், குழலோன் தந்த வங்கியப் பாடலையும் செவியாரக் கேட்டு இன்பமெய்தினர்' (பக்கம்-7, யாழ்நூல்-விபுலானந்த அடிகளார்)

**5. பாணர் மரபு**

பழந்தமிழ் நாட்டிலே பாணர் வரன்முறை பெரிதும் போற்றப்பட்டு வந்தது. 'பாணன் பறையன் துடியன்

கடம்பனென்றிந் நான்கல்லது குடியுமில்லை' என்று பழஞ்செய்யுள் குறிக்கும். பண் பாடுபவன் பாணன். பறை அடிப்பவன் பறையன். துடி அடிப்பவன் துடியன், கடம்பு என்று ஒரு கருவி இன்றும் உதகமண்டலத்திலே இருப்பதாகவும் அக்கருவியை வாசிப்பவர்கள் கடம்பர் என்றும் கூறப்படுகிறது. 'தோற்றம் துடியதனில்' என்று கூறப்படுவதாலே கூத்தபிரானது திருக்கரத்திலிருப்பது துடி என்று தெரிகிறது. நில வகைகளுக்கு ஏற்ற பறைகள் கூறப்பட்டதை ஐவகைத் திணை நிலமுதற் பொருளில் பார்த்தோம்.

''பாணன் கூத்தன் விறலி பரத்தை
யாணஞ் சான்ற அறிவர் கண்டோர்
பேணுதகு சிறப்பிற் பார்ப்பான் முதலா
முன்னுறக் கிளந்த கிளவியொடு தொகை இத்
தொன்னெறி மரபிற் கற்பிற் குரியர்''

எனத் தொல்காப்பியத்துச் செய்யுளியலில் தலைமகளது ஊடலினைத் தீர்க்கும் வாயில்களுள் பாணனும் ஒருவன் என்று கூறப்படுகிறது.

வையாவிக்கோப் பெரும்பேகன் தனது மனைவி கண்ணகியைத் துறந்தான். கண்ணகியின் சார்பாக மன்னனை வேண்டிய பரணரும், அரிசில்கிழாரும், பெருங்குன்றூர் கிழாரும் தம்மைப் பாணராக வைத்துச் செய்யுள் பாடியது இங்குக் குறிக்கத் தக்கது. அப்பாடல் வருமாறு:

''மடத்தகை மாமயில் பனிக்குமென் றருளிப்
படாஅ மீத்த கெடாஅ நல்லிசைக்
கடாஅ யானைக் கலிமான் பேக
பசித்தும் வாரேம் பாரமும் இலமே
களங்கனி யன்ன கருங்காட்டுச் சீறியாழ்
நயம்புரிந் துறையுநர் நடுங்கப் பண்ணி
அறஞ்செய் தீமோ அருள்வெய் யோயென
இஃதியாம் இரந்த பரிசிலஃ தருளின்
இனமணி நெடுந்தே ரேறி
நின்னயந் துறைவி யரும்படர் களைமோ'' புறம். -145.

மன்னனிடம் துணிவுடன் 'யாம் பசியுடன் இரப்பதற்கு வரவில்லை' என்று கூறும் புலவர் பாணர் பெருமக்களைக்

காண்போம். இப்பாடலில், புலவர் பெருமக்கள் மன்னனால் புறக்கணிக்கப்பட்ட அரசி கண்ணகியின் சார்பாக மன்னனிடம் ''மன்னா! உன் பிரிவால் துயருற்றிருக்கும் உன் அருமை மனைவியிடம் இப்போதே இனமணி நெடுந்தேரேறி சென்று நீ அவளுடைய துயரைக் களைவாயாக'' என்று அறிவுரை கூறுகின்றனர்.

சிறுபாணாற்றுப் படை, பெரும்பாணாற்றுப் படை, பரிபாடல் ஆகிய சங்க இலக்கிய நூல்கள் யாழ்க் கருவிகளைப் பற்றியும், யாழிசைத்த பாணர்களைப் பற்றியும் பல அரிய செய்திகளைப் பேசுகின்றன. இசைக் கலைஞர்கள் ஒரு வகுப்பினராகவே திகழ்ந்தனர். அவரவர் கையாண்ட கருவிகளுக்கு ஏற்பப் பெயரிட்டு அழைக்கப்பட்டனர். ஆண் இசைக் கலை வல்லுநர்கள் பாணர் என்று அழைக்கப் பட்டனர். பெண் இசைக் கலைஞர்கள் பாடினி என்றும் ஆடல் பாடல்களில் வல்ல இளமங்கையர் விறலி எனவும் அழைக்கப் பட்டனர். யாழ்க் கருவி பலவகைப்பட்டதாக இருந்தது என்று தெரிய வருகிறது. மகர யாழ், செங்கோட்டுயாழ், சீறியாழ், பேரியாழ் என ஏழு நரம்புகள், பதினான்கு நரம்புகள், இருபத்தொரு நரம்புகள், இவ்விதம் பூட்டப்பெற்று, பலவகை யாழ்க்கருவிகளாக விளங்கின. பாணர்களுள் சிறுபாணர், பெரும்பாணர் என இருவகைக் கலைஞர்கள் இருந்தார் களெனத் தெரிகிறது. சிறுபாணாற்றுப்படை சீறி யாழைப் பற்றியும், பெரும்பாணாற்றுப் படை பேரி யாழைப் பற்றியும் பேசுகின்றன.

''பொன் வார்ந்தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்
இன்குரற் சீறியாழ் இடவயின் தழீஇ
நைவளம் பழுநிய நயஞ் தெரிபாலை
கைவல் பாண்மகன் கடனறிந் தியக்க''

சிறுபாணாற்றுப் படை : 34-37.

இனிய நாதத்தைக் கொண்ட பொன் போன்ற நரம்புகளை உடைய சீறியாழை இடப்புறம் தழுவி நைவளம் என்னும் பண்ணை வெளிப்படுத்தும் பாலையைத் திறம்பட இசைத்தான் கைதேர்ந்த யாழ்ப்பாணன் என்று கூறுகிறது சிறுபாணாற்றுப் படை.

பெரும்பாணாற்றுப் படை பேரியாழைப் பற்றி குறிப்பிடுகிறது:

> "…..நெடிதென
> இடனுடைப் பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பி
> கடனறி மரபிற் கைதொழுஉப் பழிச்சி…."

'பெரிய' யாழை இடப்புறம் வைத்துக் கொண்டு இசை மரபிற்கும், இலக்கணத்திற்கும் ஏற்றவாறு நரம்புகளை மீட்டி, சுருதி கூட்டி இசைத்தான் பாணன்' என்று கூறப்படுகிறது. இசைக் கலையை முழுமையாகப் பயின்றவர்களால் மட்டுமே யாழைக் கையாள முடியும் எனக் கூறப்படுகிறது.

பாணன், பாடினி, விறலியர் ஆகியோர் ஊர் ஊராகச் சென்று தம் கலைத்திறனை வெளிப்படுத்துவதில் ஈடுபட்டிருந்தனர். பெண் கலைஞர்களும் பாணர்களுக்கு இணையான தேர்ச்சி பெற்று, நாடுதோறும் சென்று கலைகளைப் பரப்புவதில் ஈடுபட்டனர் என்று தெரிகிறது. பாண்குடியினர் ஓரிடத்தில் நிலையாகத் தங்கி அமைதியான வாழ்க்கை நடத்துவதைக் காட்டிலும் கலையை விரும்பி ஆதரித்துப் போற்றிய அரசனையும், செல்வந்தர்களையும் நாடிச்சென்று அவர்களுடைய ரசனையையும் ஆதரவையும் பெறுவதிலேயே மட்டற்ற மகிழ்வடைந்தனர். கலைஞனுக்கு ரசிகர்களின் ரசனையைக் காட்டிலும் வேறு எது மகிழ்வூட்ட முடியும்? ஊர் ஊராகத் திரியும் நாடோடி வாழ்க்கையில் பல இன்னல்களும் இடையூறுகளும் ஏற்பட்டாலும், பாணர்களும், புலவர்களும் கட்டுப்பாடின்றி, சுதந்திரமான வாழ்க்கை நடத்துவதையே விரும்பினர் எனத் தெரிகிறது. ஆகவேதான், ஆற்றுப்படை இலக்கியங்களிலே ஒரு புலவர் அல்லது கலைஞர் மற்றொருவருக்கு இன்ன இடத்திற்குப் போனால் கலைக்கு மரியாதையும் ரசனையும், பரிசுகளும் நிறைய கிடைக்கும் என ஆற்றுப்படுத்தும் காட்சிகளை நாம் காண்கிறோம்.

பாணர் முதலியோர் வெறும் கலைஞர்களாக மட்டுமின்றி, அரசவைத் தூதுவர்களாகவும் பிரதிநிதிகளாகவும் கூடப் பங்கேற்றனர் என்று கூறலாம். புலவர், பாணர், சிலசமயம் இருதிறனும் ஒருங்கே அமைந்த கற்றோர் பெருமக்கள்

இக்காலத்து பத்திரிகை நிருபர்களைப் போலவும் பணி யாற்றினர் என்று சொன்னால் மிகையாகாது. அவர்கள் போர்க்களத்தில் தோன்றினர்; அரசவைகளுக்குப் போந்தனர். ஏன், எளிய மக்கள் இல்லங்களுக்கும் கூடச் சென்று, அன்றாடச் செய்திகளையும், நடப்புகளையும் ஊருக்குள் பரவச் செய்தனர். போர்க்காலத்திலும் மற்ற நாட்களிலும் எக்காலத்துமாக இவர்கள் பணி நடந்து கொண்டிருந்தது. தக்கோர் எவரும் ஓர் அரிய செயலைச் செய்தால் உடனே அவ்வரிய செயலைச் செந்தமிழ்ப் பாக்களாக இயற்றிச் சரித்திரமாக்கினர். ஊர்களிலும், மலைகளிலும், காடுகளிலும் திரிந்த இவர்களுக்கு இயற்கை பூகோளம், சரித்திரம், வனவிலங்கியல், தாவரவியல் ஆகிய பல சாத்திரங்களைப் பற்றியும் நல்ல அறிவு இருந்தது. சங்க இலக்கியங்களில் காணப்படும் செய்திகள் பௌதீகம் மருத்துவம் வன விலங்கியல் போன்ற பல தற்கால ஆய்வுகளுக்கு மிகவும் பயன்படும் என்று கூறினால் மிகையாகாது.

### 6. பெண் கலைஞர்கள்

சங்க காலத்தில் மிகப்பல பெண்பாற்புலவர்கள் இருந்திருக் கிறார்கள் என்பது மிக்க வியப்பிற்குரியது. இவர்கள் பல்வேறு குலத்தொழில் உடையவர்களாகவும், சமுதாயத்தின் பல்வேறு நிலைகளில் இருந்தவர்களாகவும் இருப்பது அதனிலும் அதிசயத்திற்குரியது. அக்காலத்தில் தொழிலையொட்டியே சமுதாயம் வகுக்கப்பட்டிருந்தது என்றும், பிற்காலத்தில் சாதி வேறுபாடுகள் தோன்றின என்றும் தோன்றுகிறது. இயற் புலவர்கள், இசைப் புலவர்கள், நடனப் பெண்கள் ஆகியோர் அரச குடும்பத்திலும் இருந்தனர். எளிய தொழிலாளிகள் இல்லத்திலும் தோன்றினர். பூதப்பாண்டியன் தேவி பெருங்கோப்பெண்டு என்ற சங்க காலப் பெண்புலவர் பாண்டியனின் அரசமாதேவி; ஆதிமந்தி என்பாள் சோழ மன்னனின் திருமகள்; நடனத்தில் வல்லவளாக அவள் தன்னை 'ஆடுகளமகள்' எனத் தன் பாடலில் குறிப்பிடுகிறாள். பாரி மகளிர், பாரி என்ற சிற்றரசனின் செல்வ மக்கள்; குறமகள் இளவெயினி, குறமகள் குறியெயினி என்னும் பெண்பாற் புலவர்கள் வேட்டுவக் குலத்தில் தோன்றியவர்கள். வெண்ணிக்குயத்தியார் என்பவர் குயவர் குலத்தில் பிறந்தவர்.

பிற்காலத்தில் இக்குலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் தாழ்ந்த குலத்தவர் என்று இந்து சமயம் இழிக்க நேர்ந்தது, நம் நாடு செய்த தவக் குறைவேயாம். இக்காலத்தில், இந்நிலை மாறும்பொருட்டு அரசாங்கம் பெருமுயற்சி எடுத்து அக்குலத்தவர்களுக்குச் சிறப்புச் சலுகைகள் கொடுத்து ஊக்கி வருதல் பாராட்டுக் குரியதாகும். காக்கைப் பாடினியார், ஔவையார் ஆகியோர் இயற்றமிழில் மிக்க புகழ் வாய்ந்தவர்களாக இருந்தனர். இயலும், இசையும் ஒன்றோடொன்று இணைந்து விளங்கிய தாகத் தெரிகிறது.

இசையைப் பற்றிய குறிப்புகள் இல்லாத சங்கப் பாடல்களைக் காண்பதரிது. அஞ்சியத்தை மகள் நாகையார் என்ற பெண்பாற் புலவர் குறிஞ்சி நிலத்தில் இசை நலத்தோடு கூடிய காட்சி ஒன்றை எவ்வளவு அழகாகவும், நகைச்சுவை யுடனும் வருணிக்கிறார் பாருங்கள்:

**'முழவுமுதிர் பலவின் குடமருள் பெரும்பழம்**
**பல்கிளைத் தலைவன் கல்லாக் கடுவன்**
**பாடிமி ழருவிப் பாறை மருங்கின்**
**ஆடுமயின் முன்ன தாகக் கோடியர்**
**விழவுகொண் மூதூர் விறலி பின்றை**
**முழவன் போல வகைப்படத் தழீஇ....'**

அக நானூறு : பாடல்-352.

மலைநாட்டில் பலாப் பழத்திற்குக் குறைவேது! பல்கிளைக்குத் தலைவனாகிய ஒரு பெரிய மந்திக் குரங்கு ஒரு நீர்வீழ்ச்சியின் அருகே பெரிய பாறையின் மீது அமர்ந்திருக் கிறதாம். அக்குரங்கு ஒரு பெரிய பலாப் பழத்தைத் தன் முன் வைத்துக் கொண்டிருக்கிறதாம். ஒரு அழகிய மயில் தன் தோகையை விரித்து ஆடுகிறதாம். இதற்கு மலையருவியின் இனிய ஒலி பின்னணி கூட்டுகிறதாம். இக்காட்சியைக் கண்ணுற்ற கற்பனை மிகு புலவர், ஒரு அழகிய நாட்டிய நாடகத்தையே தன் கண்முன் காண்கிறார். அழகிய மயில் ஆடும் விறலியாக, பாடிமிழருவிப் பின்னணியாக மந்திக் கடுவன் முழவன் போல், அதாவது மத்தளம் வாசிக்கும் வித்துவானைப் போல் அமர்ந்திருக்கிறதாம். என்ன அழகிய கற்பனை! குறிஞ்சி நிலத்தின் செல்வக் கொழிப்பின் பெருமையை ஆசிரியர் எத்தகு திறமையுடன் எடுத்தியம்பு கிறார் என்று பாருங்கள்!

இப்பாடலின் பிற்பகுதி இசை நுணுக்கத்தின் ஒப்பற்ற தன்மையை உவமையாகக் கொண்டு மேலும் சுவை யூட்டுகிறது:

''நல்லிசை நிறுத்த நயவரு பனுவற்
றொல்லிசை நிறீஇய வுரை சால் பாண் மகன்
எண்ணு முறை நிறுத்த பண்ணினுள்ளும்
புதுவது புனைந்த திறத்தினும்
வதுவை நாளினு மினியனா லெமக்கே''

தலைவி, தனக்கும் தலைவனுக்கும் இடையே உள்ள அன்பு எத்தகையது என்று உவமைகளுடன் கூறுகிறாள். நல்லிசைப் புலமை வாய்ந்த பாணன் மகன் இசை மரபில் துறைபோகியவன்; தக்க பண்ணிலே அமைத்துப் பாட வல்லவன்; நுட்பமான இசை நயத்தைக் கையாளும் பொழுது ஏற்படும் இன்பத்தைக் காட்டிலும் அதிகமாகவும், மணம் முடிந்து தன் கணவனுடன் முதன்முதல் அனுபவித்த இன்பத்தைக் காட்டிலும் அதிகமாகவும், இன்று மேலும் புதியதான சுவையோடு தங்கள் அன்பு இருக்கிறது என்று நயம்படக் கூறுகிறாள்.

மாறோக்கத்து நப்பசலையார் என்ற பெண்புலவர் இசைவாணர்களைப் பற்றிய அரிய காட்சி ஒன்றை நமக்குமுன் தோற்றுவிக்கிறார். சங்க காலத்தில் சிற்றரசர்கள் போன்றோர் தங்களுடைய மெய்க்காவல் படையினருடன் இசைவாணர்களையும் தங்கள் பரிவாரங்களில் ஒரு பகுதியாகப் பேணிப் பராமரித்து வந்தனர் என்று தெரிகிறது. ஒரு பெரும்போரில் வீரத்துடன் போரிட்டுப் புண்பட்டு விழுந்த ஒரு சிற்றரசனின் இல்லத்திற்கு நப்பசலையார் சென்றார். அவ்வீட்டின் தலைவி தன்னைச் சுற்றிலும், தீய சகுனங்கள் ஏற்படுவதைக் கண்டு மனம் கலங்கியவளாய்த் தன் தலைவனின் உடல் நிலையையும் கவனிக்கிறாள். அவள் தாங்கொணாத துயரத்துடன் பின்வரும் சொற்களைப் பேசுகிறாள்:

''என்னை மார்பிற் புண்ணும் வெய்ய
நடுநாள் வந்து தும்பியும் துவைக்கும்
நெடுநகர் வரைப்பின் விளக்கும் நில்லா
துஞ்சாக் கண்ணே துயிலும் வேட்கும்

**அஞ்சு வருகுரா அற்குரலுந் தூற்றும்**
**நெல்நீ ரெறிந்து விரிச்சி ஓர்க்குஞ்**
**செம்முது பெண்டின் சொல்லும் நிரம்பா**
**துடிய! பாண! பாடுவல் விறலி**
**என்னா குவிர்கொல் அளியீர் நுமக்கும்**
**இவணுறை வாழ்க்கையோ அரிதே யானும்**
**மண்ணுறு மழித்தலைத் தெண்ணீர் வாரத்**
**தொன்று தாம் உடுத்த அம்புகைத் தெரியற்**
**சிறுவெள் ளாம்பல் அல்லி யுண்ணுங்**
**கழிகல மகளிர் போல**
**வழிநினைந் திருத்தல் அதனினும் அரிதே''**

புறநானூறு-280.

தலைவியானவள் பாணன், துடியன், விறலி இவர்களை விளித்துக் கூறுகிறாள்:

'எம் தலைவனின் மார்பில் புண்கள் ஆழமாகவும் பெரியனவையாகவும் இருக்கின்றன. இப்பகல் வேளையில் தும்பிகள் வந்து ரீங்காரம் இடுகின்றன. எத்தனை முறை ஏற்றி வைத்தும் விளக்குகள் மீண்டும் மீண்டும் அணைந்து போகின்றன. என்னை அறியாமல் துயில் என்னை ஆட் கொள்கிறது. கூரையில் ஆந்தை ஓலமிடுகிறது. முதுபெண்டிர் வாய்குழறிப் பேசுகின்றனர். இத்தனைத் துர்ச்சகுனங் களையும் காணும்போது நம் தலைவன் பிழைப்பது அரிது என்று தோன்றுகிறது. துடியா!பாணா! விறலி உங்கள் தலைவிதி என்னவாகுமோ நான் அறியேன். இத்தகைய சுகவாழ்வு இனி உங்களுக்கு நீடித்திருக்கும் என்று என்னால் நினைக்க முடியவில்லை. யானும், வெள்ளாம்பல், அல்லிக் கிழங்குகளை உண்டு, ஒரு விதவையின் கோலத்தில் அதிக நாள் வாழ்ந்திருப்பேன் என்று தோன்றவில்லை' என்று கூறுகிறாள்.

அங்கு நிலைமையை நேரில் கண்டறிய வந்த புலவர் இந்த நெஞ்சுருக்கும் காட்சிகளையும், சொற்களையும் கேட்டு மனம் நெகிழ்ந்தவராய் உடனே அச்செய்திகளை அழியாப் பாக்களாகப் புனைந்து அக்காட்சியினை அமரத்துவம் பெற்றதாகச் செய்துவிட்டார்.

சங்க இலக்கியத்தில் மற்றுமொரு அரிய காட்சி. போரில் புண்பட்டு வீழ்ந்த வீரனுக்குப் பெண்கள் பணிவிடை செய்யும் காட்சி. ஒரு வீரன் அரசனைக் காப்பாற்றும் பொருட்டு, தான் முன் வீழ்ந்து பகைவனின் தாக்குதலை ஏற்றுக் கொண்டான். நேரில் விவரங்களைக் கண்டறிய வந்த புலவர், வீரனின் மனைவி தன் ஏவலாளியிடம் கூறிக் கொண்டிருக்கும் இவ்வார்த்தை களைச் செவிமடுத்தார்.

''தீங்கனி யிரவமொடு வேம்புமனைச் செறிஇ
வாங்குமருப்பி யாழொடு பல்லியங் கறங்க
கைபயப் பெயர்த்து மையிழுதிழுகி
ஐயவிசிதறி யாம்ப லூதி
இசைமணி யெறிந்து காஞ்சி பாடி
நெடுநகர் வரைப்பிற் கடிநறை புகைஇக்
காக்கம் வம்மோ காதலந்தோழி
வேந்துறு விழுமந் தாங்கிய
பூம்பொறிக் கழற்கால் நெடுந்தகை புண்ணே!

புறநானூறு-281.

''வாராய் தோழி! இரவம், வேம்பு, ஆகிய இலைக் கொத்துக்களை முன்வாசற் படியில் செருகி வைப்போம். யாழும், மற்றக் கருவிகளும் மெல்ல இனிய இசையை இசைக்கட்டும். குழலும், இனிய மணி ஓசையும், பின்னணி கூட்ட, நாம் காஞ்சிப் பண்ணைப் பாடுவோம். நறுமணம் பொருந்திய சந்தனம், அகில் இவைகளின் புகை, வீடு முழுவதும் பரவட்டும். காதலந்தோழி வாராய். வேந்தனின் உயிரைப் போரில் காப்பாற்றிய தீரனை நமது பணிவிடை களால் மீண்டும் உயிர் பிழைக்கச் செய்வோம்'' என்று கூறுகிறாள்.

இதன்மூலம் துன்புற்று வருந்திய நோயாளிகளை இசை மூலமாகக் குணப்படுத்தவும், உற்சாகமூட்டவும் முயன்றனர் என்று தெரிய வருகிறது. சங்க காலத்துப் பெண்டிர் பல கலைகளிலும் வல்லவர்களாகவும், அறிவு மிக்கவர்களாகவும் இருந்தனர் என்று தெரிகிறது. அரிசிற்கிழார் என்னும் புலவர் மேற்கண்ட காட்சியைத் தேனினும் இனிய தமிழ்ச் சொற்களில் வடித்துள்ள விந்தையைக் கண்டோம்.

# இசைக் கருவிகள்

## 1. யாழ் என்னும் கருவி

யாழ் என்னும் இசைக்கருவியைப் பற்றித் தமிழிசை விரிவாகப் பேசும், தெய்வ நலம் சார்ந்த இத்தொல் கருவி யானையையும் வயப்படுத்தும் என்று தமிழிசை வரலாறு கூறுகின்றது.

"இசையினில் இவட்குத் தோற்றோம். யானையால் வேறுமென்னில் இசைவதொன்றன்று கண்டீர்' எனும் சீவக சிந்தாமணிச் செய்யுள் பகுதிக்கு நச்சினார்க்கினியர், "இவருக்கு இசையால் தோற்ற நாம், இசைக்கு வணங்கும் யானையால் வெல்லுவோம் என்று கருதினால் அது பொருந்தாது" என்று உரை கூறி, 'யானை நாதத்தில் தோன்றுவதால் அதற்கு வணங்குதல் இயல்பு' என்று விரிவுரையும் தந்தார். 'பிரணவப் பொருளாம் பெருந்தகை ஐங்கரன் வேழமுகனாகச் சமய நூல்களிலே கூறப்படுதல் இத்தொடர்பிலே உய்த்துணரற் பாலது' என்று சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூலிலே பாயிரவியலில் கூறுவர்.

யாழோசையைக் கேட்கும் யானை, அவ்விசைக்கு மயங்கி நிற்கும் என்று சங்க நூல்கள் கூறுகின்றன.

> **"காழ்வரை நில்லாக் கடுங்களிற் றொருத்தல்**
> **யாழ்வரைத் தங்கி யாங்குத் தாழ்புநின்**
> **தொல்கவின் தொலைத லஞ்சியென்**
> **சொல்வரைத் தங்கினர் காத லோரே."**

என்று பாலைக் கலியினுள்ளே யானை யாழோசையின் எல்லையிலே தங்குமென்பது சொல்லப்பட்டது.

மற்றொரு காட்சி - வேடுவப் பெண் ஓங்கு தினைப் பெரும்புனத்தில் இரவில் காவல் காக்கின்றாள். யாமத்துக்கு உரிய பண் குறிஞ்சியாகையால் அப்பெண் குறிஞ்சிப் பண்ணைப் பாடிக் கொண்டிருக்கிறாள். ஒரு களிறு பயிர்களைத் திருட்டுத்தனமாகத் தின்பதற்கு அங்கு வந்தது. குறிஞ்சிப் பண்ணைக் கேட்ட களிறு, பயிர்களைத் தின்னவும் மறந்து பண்ணைக் கேட்டு மெய்மறந்து உறங்கிவிட்டதாம்!

''ஒலியல் வார்மயிர் உளரினள் கொடிச்சி
பெருவரை மருங்கிற் குறிஞ்சி பாட
குரலுங் கொள்ளாது நிலையினும் பெயராது
படா அப் பைங்கண் பாடு பெற்றொய்யென
மறம்புகல் மழகளிறு உறங்கு நாடன்''

என்று அகநானூறு ஒரு குறிஞ்சி நிலக் காட்சியை இனிமை யாகக் காண்பிக்கிறது. யானை யாழிசைக்கு வயப்படும் என்னும் செய்தி பெருங்கதையிலும் கூறப்படுகிறது. உதயணன் கோடபதி என்னும் யாழிசையினாலே தெய்வ யானையினை வசப்படுத்தியதாக அச்செய்தி கூறுகிறது.

இதேபோன்று, குதிரை இசை கேட்பின் முனிவு கொள்ளும் என்ற உண்மையை நற்றிணைச் செய்யுள் ஒன்று கூறுகிறது.

''கொண்டு செல்பாண நின் தண்டுறை யூரனைப்
பாடுமனைப் பாடல் கூடாது நீடுநிலைப்
புரவியும் பண்ணிலை முனிகுவ
விரகில மொழியல்யாம் வேட்டதில் வழியே''

-நற்றிணை.

இத்தெய்வ நலம் வாய்ந்த இசைக் கருவியாகிய யாழ் மரபு சிலப்பதிகாரத்திலும் வெகுவாகப் பேசப்படுகிறது.

''சித்திரப் படத்துட் புக்குச் செழுங்கோட்டின் மலர் புனைந்து
மைத்தடங்கண் மணமகளிர் கோலம்போல் வனப்பெய்திப்
பத்தருங் கோடு மாணியு நரம்புமென்
றித்திறத்துக் குற்ற நீங்கிய யாழ்கையிற் றொழுது வாங்கி''

சிலப்பதிகாரம் - கானல் வரி.

என்று யாழ் கருவியை ஒரு தெய்வம் போலவே தமிழர் வணங்கினர் என்று சிலப்பதிகாரம் நமக்குக் கூறுகிறது.

இசைக் குருகுங் தமிழ்ச் சொக்கநாதர் கூடலம்பதியிலே பாணபத்திரருக்காக தாம் விறகு வெட்டியின் வேடம் தாங்கி, இசை பாடியபோது பாம்பும் பறவையும் விலங்குகளும் மெய்மறந்து இசையைப் பருகின என்று திருவிளையாடற் புராணம் கூறும்.

திருநீலகண்டப் பெரும்பாணருக்குப் பொற்பல கையளித்து, திருஞானசம்பந்தருக்குப் பொற்றாள மீந்து, இசை வளர்த்த ஈசன் இசையுருவாகி நின்றான் என்று பிற்காலத்தில் தேவார இசை பாடிய ஆசிரியர்கள் தமது திருநெறியத் தெய்வத் தமிழ்ப் பாக்களில் பாடுகின்றார்கள்.

> ''நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞானசம்பந்தனுக்கு
> உலகவர் முன் தாளம் ஈந்து அவன் பாடலுக்கு இரங்கும்
> தன்மையாளனை''

என்று சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் பாடுகின்றார்.

> **''பண்ணும் பதமேழும் பலவோசைத் தமிழவையும்**
> **உண்ணின்ற தோர்சுவையும் உறுதாளத் தொலிபலவும்**
> **மண்ணும் புனல்உயிரும் வருகாற்றுஞ் சுடர்மூன்றும்**
> **விண்ணும் முழுதானா னிடம் வீழிம் மிழலையே!''**

என்று தேவாரப் பதிகத்தில் ஆளுடைய பிள்ளையார் பண், இரதம், தாளம், பதம் ஏழு, பலவோசைத் தமிழ் ஆகிய வற்றைக் குறிப்பிடுகின்றார். பண், ரதம், தாளம் மூன்றும் அடங்கிய சொல்லே பரதம் எனப்படும். ''நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலாக உள்ள தொன்னூல் களும் இறந்தன' என அடியார்க்கு நல்லார் கூறுதலின் தமிழ்ப் பரதம் ஒன்று இருந்து இறந்தமை தெளிவாகின்றது' என்று சுவாமி விபுலானந்தர் யாழ்நூலில் கூறுவர்.

''ஏழிசையாய் இசைப்பயனாய் இன்னமுதாய் என்னுடைய தோழனுமாய்'' என்று தம்பிரான் தோழராகிய சுந்தரமூர்த்தி சுவாமிகள் பாடுகின்றார். ''ஓசை ஒலியெலாம் ஆனாய் நீயே'' என்றும் 'சலம் பூவோடு தூபம் மறந்தறியேன், தமிழோடு இசை பாடல் மறந்தறியேன்' என்றும் பாடும் நாவுக்கரசர் திருவாக்கினைக் காண்கிறோம்.

கி.மு. பல்லாண்டுகளுக்கு முன் தோன்றி வளர்ந்த தமிழிசை மரபு, கி.பி.12 ஆம் நூற்றாண்டு வரை தொடர்ந்து பயிலப்பட்டு வந்ததை வரலாறு நமக்குக் கூறுகிறது.

'முன் நல்யாழ் பயில் நூல் நரம்பின் முதிர்சுவையே' என்று நம்மாழ்வார் திருமால் மீது பாடிய பாடலும் தமிழிசை மரபை ஒட்டியதாகவே இருக்கிறது.

## 2. பிற நாடுகளில் யாழ்க் கருவி

யாழ்நூல் என்னும் தமது அரிய ஆய்வு நூலிலே தவத்திரு விபுலானந்த அடிகள் கூறுவதாவது:

"நமது நாட்டிற் போலவே வேறு பல நாடுகளிலும் யாழ்க்கருவி தெய்வமாகப் போற்றப்பட்டது. பண்டை நாளிலே சீரும் சிறப்பும் எய்தியிருந்த மிசிரம் என்னும் எகிப்து (Egypt) நாட்டிலும், பாரசீகக் கடற்கரையிலிருந்து அழிந்து போன சுமேரு (Sumeria) நாட்டிலும், சோழர் குடியேறினமை யாலே சோழதேயம் என்னும் பெயரினை எய்திப் பிற்காலத்திலே மொழிச் சிதைவினாலே சால்தேயா (Chaldea) என வழங்கப்பட்ட தொல்பதியினிலும், சேரர் குலத்தார் கலத்திற் சென்று வெற்றி பெற்றுத் தம்மாணை செலுத்திய கிரேக்கத் (Crete) தீவிலும், அதற்கணித்தாகிய (Greece) யவனபுரத்திலும், உரோமர் வருவதற்கு முன் பழைய இத்தாலி (Italy) தேசத்திலும், ஐபீரியா எனப்பட்ட பழைய ஸ்பெயின் (Spain) தேசத்திலும், பிற இடங்களிலும் தமிழ்க் குலத்தார் வாழ்ந்து, நாகரிகம் பரப்பினார்களென மேற்றிசை அறிஞர் ஆராய்ச்சியால் கண்டு வெளியிட்டிருக்கின்றனர். இந்நாடுகளி ளெல்லாம் யாழ்க் கருவியும் போற்றப்பட்டது. சிந்து நதி தீரத்திலே, முன்னாளிலே, பாண்டிய மன்னரது ஆளுகையிலே, மீனாடு என்னும் பெயரோடு திகழ்ந்ததும் பின்னாளிலே இறந்தோர் மேடு என்னும் கருத்துடைய "முகிழ்ந்ததரை (Mohen-jo-daro) என்னும் பெயரெய்தியது மாகிய பழைய நாட்டிலே, மிதுன ராசியானது யாழ் என்னும் பெயரினால் வழங்கப்பட்டு, இணையாழ் உருவத்திலே குறியீடு செய்யப்பட்டதென அறிஞர் கூறுவர்"

(யாழ் நூல் பாயிரவியல்)

"முன்னாளிலே, தமிழ்நாட்டிலே இருந்து இறந்துபோன கூத்து, இசை, நூல்களின் பெயரும், வரன்முறையும், முச்சங்கங்களின் வரலாறு கூறும் இடங்களிலெல்லாம் பெறப்படுவன. அடியார்க்கு நல்லார் உரையிலே காணப்படும் சூத்திரங்கள் அவர் காலத்திலிருந்த இசை நூல்களின் பெயர்களை உணர்த்துகின்றன. (12 வது நூற்றாண்டு கி.பி.)"

''கடல்வாய்ப் பட்டனவும் காலத்தின் மாறுதலினாலே மறைந்து போயினவுமாகிய நூல்கள் மிகப் பல. அந்நூற் பெயர்களைக் கூறிப் பழமை பாராட்டுவதோடு அமைந்திருப் போமா? இல்லை. முன்னிருந்த கலைச் செல்வத்தை மீட்டும் பெறுதற்கு முயல்வோம். அத்தகைய முயற்சி நமது நாட்டிற்கு ஆக்கமளிக்கும்''. இங்ஙனம் விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூல் பாயிரவியலில் கூறுகின்றார்.

## யாழ் வகைகள்

### 1. வில்யாழ்

''...... குமிழின்.[1]
புழற்கோட்டுத் தொடுத்த மரற்புரி[2] நரம்பின்
வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சி....''

(பெரும்பாணாற்றுப் படை)

காட்டில் மாடு மேய்க்கச் சென்ற இடையன் வில்லில் கட்டிய நாண் தட்டினால் இனிய ஓசை எழுப்புவதைக் கண்டு ஒரு இசைக் கருவியை அமைக்க முனைகிறான். துளையு டைய முகிழ மரக் கொம்புகளை வில்லாக வளைக்கிறான். மரல் நாரைத் திரித்து கயிறாக்கி, வில்லிலே நாணாகக் கட்டுகிறான். இம்மாதிரி ஏழு வில் பூட்டி, ஏழு நாண்களை அமைத்து வில் யாழ் செய்து இசைக்கிறான்.

வில் யாழ்க் கருவியிலே, நரம்பாகக் கட்டப்பட்ட மரலானது 'மரையா மரல் கவர மாரிவறப்ப' என்று பாலைக்கலி 5ஆம் பாடலிலும் 'மரல்சாய மலைவெம்ப மந்தியுயங்க' என்று பாலைக்கலி 12ஆம் பாடலிலும் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது. இது பாலை நிலத்திற்குரியது, மற்ற நிலங்களிலும் வளர்வது. தமிழ்நாட்டுக் குன்றுகளிலும் புற இடங்களிலும் வளருகின்ற மருள் என்னும் செடியின் நீளமான பட்டைகளிலிருந்து எடுக்கும் நார் நரம்பு போல் இசை தருகிறதாதலின் இக்காலத்து 'மருள்' பழைய 'மரல்' எனக் கொள்ளலாம்.

''வில்யாழ் இசைக்கும் விரலெறி குறிஞ்சிப்
பல்காற் பறவை கிளை செத்தோர்க்கும்
புல்லார் வியன்புலம் போகி''

என்று மேலும் பெரும்பாணாற்றுப் படை 'பல்காற் பறவை எனப்படும் தேன்வண்டுகள் இடையன் இசைத்த குறிஞ்சி

---

1. குமிழ் - பெருங்குமிழ மரம் (Gmelina Asiatica)
2. மரல் - மருள் (Sanievicria Rox Burghianna)

இசையினைக் கேட்டு, அந்த இசை தமது சுற்றத்தின் ஓசையெனக் கருதி செவிமடுத்துக் கேட்டனவாம்'' என்று கூறுகிறது.

வண்டின் இமிர்தல் தூரத்திலுள்ளோர்க்குக் கேட்காது. அண்மையில் இருப்போர்க்கு மட்டுமே புலனாகும். வில் யாழின் இசையும் மெல்லென்ற முரற்சியாய் அருகிருப் போருக்கே கேட்கும். வில்யாழில் ஓசை பெருகுவதற்கு, வீணையில் உள்ளது போன்று, குடத்தின் அமைப்பு இல்லாததால் அதன் ஓசை மெல்லெனவே இருக்கும். யாழ் நூலாசிரியர் இங்ஙனம் அருமையான விளக்கம் கொடுக் கிறார்கள். (யாழ் நூல் - யாழுறுப்பியல்)

வில்யாழ் என்பதற்கு மற்றொரு கருவியையும் சொல்லலாம் எனத் தோன்றுகிறது. வயலின், சாரங்கி போன்ற கருவிகளை வில் போட்டு வாசித்தலால் அவற்றை வில் யாழ் (Bowed Instrument) என்று கூறலாம். வயலினைப் போன்ற வில் வாத்தியம் நமது நாட்டிலே சாரங்கி என்ற மிகப் பழமையான வாத்தியம். தென்னாட்டிலே சாரங்கி போன்ற கருவி தேவாரத்திற்குப் பக்கவாத்தியமாக வாசிக்கப்பட்டது.

## 2. பேரியாழ்

'அமராவதி நகரிலுள்ள சிலப்பதிகார காலத்துக் கல்லோ வியம் எழின் மிக்க நரம்புகளுள்ள யாழின் உருவத்தை நமக்குக் காட்டுகிறது. இவ்வோவியத்தின் நிழற் படத்தினைக் கண்ணுற்ற திரு. ஆனந்த குமாரசுவாமி என்னும் ஈழ நாட்டுப் பேரறிஞர், பழமையான இக்கருவி சிலப்பதிகார காலத்திலும் - அதற்கு முன்னும் பின்னும், தமிழ்நாட்டிலே வழங்கி வந்தது என்பதையும் மிகப் பழமையான இசை மரபொன்று தமிழகத்திலே இருந்து இறந்ததென்பதையும் உலகிலுள்ள பேரறிஞர்க்கு வெளியிட்டார்.

(யாழ்நூல்-யாழுறுப்பியல் 38ஆம் பக்கம்)

பெரும்பாணர் பேரியாழையும் சிறுபாணர் சீறியாழையும் கைக்கொண்டனர் என்று சங்க இலக்கியங்களாகிய பெரும்பாணாற்றுப் படையும் சிறுபாணாற்றுப் படையும் நமக்குக் கூறுகின்றன:

"..... நெடிதென
இடனுடைப் பேரியாழ் முறையுளிக் கழிப்பிக்
கடனறி மரபிற் கைதொழூஉப் பழிச்சி...."

பெரும்பாண். : 461-463.

என்றும்,

"பொன்வார்ந்தன்ன புரியடங்கு நரம்பின்
இன்குரற் சீரியாழ் இடவயின் தழிஇ
நைவளம் பழுநிய நயந்தெரி பாலை
கைவல் பாண்மகன் கடனறிந் தியக்க...."

சிறுபாணாற்றுப்படை : 34-37.

என்றும் பேரியாழ், சீறியாழைப் பற்றிய செய்திகள் உள்ளன.

யாழின் உறுப்புகளாகிய பத்தர், பச்சை, போர்வை, ஆணி, வறுவாய், மருப்பு, திவவு, நரம்பு, இவைகளைப் பற்றி சங்க இலக்கியங்களில் ஏராளமான குறிப்புகள் காணக் கிடைக்கின்றன:

"குளப்பு வழியன்ன கவடுபடு பத்தல்
விளக்கழல் உருவின் விசியுறு பச்சை
எய்யா இளஞ்சூற் செய்யோன் அவ்வயற்(று)
ஐதுமயிர் ஒழுகிய தோற்றம் போலப்
பொல்லம் பொத்திய பொதியுறு போர்வை
அளைவாழ் அலவன் கண்கண்டன்ன
துளைவாய் தூர்ந்த துரப்பமை ஆணி
எண்ணாட் டிங்கள் வடிவிற் றாகி
அண்ணா வில்லா அமைவரு வறுவாய்ப்
பாம்பணந் தன்ன ஓங்கிரு மருப்பின்
மாயோன் முன்கை ஆய்தொடி கடுக்கும்
கண் கூடிருக்கைத் தின்பிணித் திவவின்
ஆய்தினை யரிசி யவையல் அன்ன
வேய்வை போகிய விரலுளர் நரம்பிற்
கேள்வி போகிய நீள்விசித் தொடையல்
மணங்கமழ் மாதரை மண்ணி யன்ன
அணங்கு மெய்ந் நின்ற அமைவரு காட்சி
ஆறலைக் கள்வர் படைவிட அருளின்
மாறுதலை பெயர்க்கு மருவின் பாலை

பொருநராற்றுப்படை-4:22.

பச்சையாகிய போர்வை, வறுவாய், கவைக்கடை, திவவு, மருப்பு, நரம்பு ஆகியன பூட்டப் பெற்ற யாழ்.

''பைங்கணூகம் பாம்பு பிடித்தன்ன
அங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்து வீங்கு திவவின்
மணி நிறைத்தன்ன வனப்பின் வாயமைத்து
வயிறுசேர் பொழுகிய வகையமை அகளத்துக்
கானக் குமிழின் கனிநிறைகடுப்பப்
புகழ்விளைப் பொலிந்த பச்சையொடு தேம்பெய்து
அமிழ்துபொதிந் திலிற்றும் அடங்குபுரி நரம்பின்
பாடுதுறை முற்றிய பயன்றெரி கேள்விக்
கூடுகொள் இன்னியம்''

சிறுபாணாற்றுப்படை : 221-229.

யாழுறுப்புகளைப் பற்றியும், அவற்றின் தன்மை பற்றியும், மேலும், மலைபடுகடாத்தில் வருணிக்கப்படுகிறது:

''தொடித்திரி வன்ன தொண்டுபடு திவவிற்
கழப்பகை யனைத்துங் கேள்வி போகாக்
குரல்ஓர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பின்
அரலை தீர உரீஇ வரகின்
குரல் வார்த்தன்ன நுண்டுளை யிரீஇச்
சிலம்பமை பத்தல் பசையொடு சேர்த்தி
இலங்கு துளை செறிய ஆணிமுடுக்கிப்
புதுவது புனைந்த வெண்கையாப் பமைத்துப்
புதுவது போர்த்த பொன்போற் பச்சை
வதுவை நாளும் வண்டுகம ழைம்பான்
மடந்தை மாண்ட நுடங்கெழி லாகத்து
அடங்கு மயிர்ஒழுகிய அவ்வாய் கடுப்ப
அகடு சேர்பு பெருந்தி அளவினிற் றிரியாது
கவடுபடக் கவை இய சென்று வாங்குந்தி
நுணங்கரம் நுவறிய நுண்ணீர் மாமைக்
களங்கனி யன்ன கதழ்ந்துகிளர் உருவின்
வணர்ந்தேத்து மருப்பின் வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ்''

மலைபடு கடாம் : 21-37.

''ஆயிரப் பேரியாழ் ஆதியாழெனப் பெயர்பெறும்''

''ஆயிர நரம்பிற்றாதி யாழாகும்'' - பிங்கலந்தை.

'பேரியாழ் பின்னு மகரஞ் சகோடமுடன்
சீர்பொலி செங்கோடு செப்பினராற் - றார்பொலிந்த
மன்னன் திருமாறன் வண்கடற் கோமானே
யின்ன முளவே சில''

-இசை மரபு - நரம்புக் கருவி - உட்பிரிவு யாழ் மரபு
அறிவனார் இயற்றிய பஞ்ச மரபு- முதற்பகுதி

இவ்வெண்பா, சிலம்பு - அரங்கேற்று காதை அடியார்க்கு நல்லாரால் மேற்கோள் காட்டப்பெற்றது. இன்னமுளவே சில (பிற) என்றதனால் வில்யாழ், நாரத யாழ், கீசகயாழ், ஆயிரப் பேரியாழ், முதலியனவும் இருந்தன என்பதை உணர்த்தும்.

'ஆரியப் பதங்கொள் நாரதப் பேரியாழ்'
'கீசகப் பேரியாழ் கிளையுடன் முரள பேரியாழ்' - கல்லாடம்.

'புலமகளாளர் புரி நரம்பாயிரம்
வலிபெறத் தொடுத்த வாக்கமை பேரியாழ்'
-கொங்கு வேண் மாக்கதை.

'பெருங்களிறடக்கிய பெறற்கரும் பேரியாழ்'
'மகர யாழின் வான்கோடு தழீஇ' - மணிமேகலை.

'ஈரேழ் சகடமும் மிடைநிலைப் பாலையும்'
'செந்திறம் புரிந்த செங்கோட்டி யாழில்' - சிலப்பதிகாரம்.

இக்குறிப்புகள் கொங்குவேள் மாக்கதை, மணிமேகலை, சிலப்பதிகாரம் என்னும் பழைய இலக்கியங்களுக்குள் வழங்குதலைக் காண்கிறோம். பெருங்கலமாவது பேரியாழ். 'வனப்புடைத்தம்ம வள்ளுயிர்ப் பேரியாழ்' 'பண்மகிழ் பேரியாழ்' எனவும் பிறவும் அறியத்தக்கன என்று பஞ்சமரபு என்னும் நூல் இச்செய்திகளைக் கூறுகிறது.

பத்தர் என்பது வீணையின் குடம் போன்றதும், பச்சை அல்லது போர்வை குடத்தை மூடும் தோலெனவும், கோடு என்பது வீணையின் தண்டு போன்றது எனவும் தெரிகிறது.

திவவு என்பது வீணைத் தண்டின் மேற்புறத்தில் நரம்புகள் இறுகக் கட்டப்பெற்று தளர்த்தவும், இறுக்கவும், சுருதி சேர்ப்பதற்கு வசதியாக அமைந்த பகுதி.

''மாயோன் முன்கை ஆய்தொடி கடுக்கும்
கண் கூடிருக்கைப் திண் பிணித் திவவு''

என்றும்,

''நெடும்பனைத் திரடோள் மடந்தை முன்கைக்
குறுந்தொடி யேய்க்கும் மெலிந்து வீங்கு திவவு''

என்றும்,

''பைங் கணூகம் பாம்பு பிடித்தன்ன
அங்கோட்டுச் செறிந்த அவிழ்ந்து வீங்குதிவவு''

என்றும், வருவதால், கரிய நிறத்ததாகிய கோட்டின் மீது கட்டப்பட்ட திவவானது கரிய நிறமுடைய பெண்ணின் கையில் அணியப் பெற்ற வளைகள் போலவும் கருங்குரங்கின் கையினைச் சுற்றிய பாம்பு போலவும் வடிவு பெற்றிருந்த தென அறிகிறோம்.

பொன் போன்ற நிறத்துடன், மிக மெல்லியதாய் இனிய இசையை எழுப்பும் நரம்பைப் பற்றியும் மிக அழகிய வருணனைகளைக் காண்கிறோம்:

''ஆய்தினை யரிசி யவைய லன்ன
வேய்வை போகிய விரலுளர் நரம்பு''

''பொன்வார்ந்தன்ன புரியடங்கு நரம்பு''

''கடிப்பகை யனைத்துங் கேள்வி போகாக்
குரலோர்த்துத் தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பு''

என்று இனிய யாழ் நரம்புகள், ''தேம்பெய்து அமிழ்து பொதிந்து இலிற்றும் அடங்கு புரி நரம்பு'' என்று தேன் போன்ற இனிய இசையைக் கொடுக்கின்றனவாம். இத்தகைய ரசனையையும் இசையின்பத்தையும் அறிந்து, உணர்ந்து, பருகி, அனுபவித்த பழந்தமிழ் மக்கள் எத்தகைய பண்பாட்டை உடையவர்களாக இருந்திருப்பார்கள் என்று நினைக்கவும் நெஞ்சு விம்மிதம் கொள்கிறது.

''மரகத மணித்தாள் செறிந்த மணிக்காந்தன் மெல்விரல்கள்
பயிர்வண்டின் கிளைபோலப் பன்னரம்பின் மிசைப்படர''

என்று சிலப்பதிகாரம் யாழிசை பற்றிய பல இலக்கணங்களைக் கானல்வரிப் பகுதியில் கூறுகின்றது.

மாடகம் என்னும் யாழ் உறுப்பு முறுக்காணியாக தந்திகளைத் தளர்த்தவும், இறுக்கவும், பிற்காலத்தில் ஏற்பட்டது எனத் தெரிகிறது. சீறியாழ், பேரியாழ் போன்ற பழைய கருவிகளிலே திவவு என்ற பகுதியே நரம்புகளை வலித்தல், மெலித்தல் செய்யப் பயன்பட்டது.

''ஒன்று மிருபதும் ஒன்பதும் பத்துடனே
நின்ற பதினான்கும் பின்னேழுங் - குன்றாத
நால்வகை யாழிற்கு நன்னரம்பு சொன்முறையே
மேல்வகை நூலோதும் விதி''

பஞ்சமரபு - பக்கம் 10.

நால்வகை யாழுக்கும் நரம்பு: பேரியாழிற்கு இருபத் தொன்று, மகர யாழிற்குப் பத்தொன்பது, சகோட யாழிற்குப் பதினான்கு, செங்கோட்டு யாழுக்கு ஏழு எனப் பெறப்படுகிறது.

**3. மகர யாழ்**

கடைச் சங்க காலத்திலும், அதற்கு முன்னும் தோன்றிய இலக்கியங்களுள் வில் யாழும், சீறி யாழும், பேரியாழுமே குறிக்கப்பட்டுள்ளன. சகோடயாழும், மகரயாழும், செங் கோட்டியாழும் சிலப்பதிகாரம் - மணிமேகலை - பெருங் கதை- சீவகசிந்தாமணி ஆகியவற்றில் காணப்படுவன.

''தீந்தொடை மகர வீணைத் தெள்விளி யெடுப்பித் தேற்றிப்
பூந்தொடி யறிவை தன்னிற் புலமிகுத் துடைய நம்பிக்கு
ஈந்திடும் இறைவ ராதி மூவகைக் குலத்து ளார்க்கும்
வேந்தடு குருதி வேற்கணி விளங்கிழை தாதை யென்றால்''

சீவகசிந்தாமணி - காந்தருவதத்தை : 608.

''தகரக் குழலாள் தன்னொடு மயங்கி
மகர யாழின் வான்கோடு தழீஇ
வட்டிகைச் செய்தியின் வரைந்த பாவையின்
எட்டி குமரனிருந்தோன்''

மணிமேகலை - 655:58.

''யாணர்க் கூட்டத் தியவனக் கைவினை
மாணப் புணர்ந்ததோர் மகரவீணை'' பெருங்கதை.

''மகர வீணையின் கிளை நரம்பு வடித்த
இளி புணர் இன்சீ ரெஃங்கு உளங் கிழிப்ப''

மணிமேகலை-19.25-26.

சங்கச் செய்யுட்களிலே மகர வீணை பற்றி ஏதும் குறிப்பிலது. சீவகசிந்தாமணி, மணிமேகலை முதலிய காப்பிய காலத்தில் மகர வீணை இருந்ததாகத் தெரிகிறது. பெருங் கதையிலே ''யவனக் கைவினை மகர வீணை'' வருதலின், அக்கருவி யவனபுரத்திலிருந்து தமிழ்நாட்டிற்கு கொண்டு வரப்பட்டதெனக் கொள்ளலாம. தமிழ்நாட்டிற்கும், யவன புரம் எனப்படும் கிரேக்க நாட்டிற்கும், பண்டைக் காலத்திலே நெருங்கிய தொடர்பிருந்தது. மதுரைக் கணக்காயனார் மகனார் நக்கீரனார் பாண்டியன் இலவந்திகைப் பள்ளித் துஞ்சிய நன்மாறனைப் பாடிய புறநானூற்றுப் பாட்டிலே,

''யவனர் நன்கலந்தந்த தண்கமழ் தேறல்
பொன்செய் புனைகலத் தேந்தி நாளும்
ஒண்டொடி மகளிர் மடுப்ப மகிழ்சிறந்து
ஆங்கினி தொழுகுமதி யோங்குவாண் மாற''

எனக் கூறியிருக்கிறார். 'யவனர் அழகிய குப்பியிலே கொண்டு வந்த நறுமணம் மிகுந்த மதுவை பொன்கலத்தில் அழகிய வளையணிந்த மகளிர் ஊட்ட, மகிழ்ச்சியோடு இருப்பாயாக'' என்பது இப்பாடலின் பொருள்.

சிலப்பதிகாரம் அந்திமாலைச் சிறப்புச் செய் காதையிலே வரும் ''குடதிசை மருங்கின் வெள்ளயிர்'' என்பதற்கு அடியார்க்கு நல்லார் ''யவன தேசத்துக் கண்டு சருக்கரை'' எனப் பொருள் கொள்கிறார். சிலப்பதிகாரம் நடுகற் காதை யிலே, ''வன்சொல் யவனர் வள நாடாண்டு'' எனவும், பதிற்றுப்பத்து இரண்டாம் பத்தின் பதிகத்திலே, ''நயனில் வன்சொல் யவனர்ப்பிணித்து'' எனவும் சேரமன்னரது மெய்க்கீர்த்தி கூறியிருப்பதனை நோக்குமிடத்து, சேர குலத் தார் கடல் கடந்து சென்று, யவனபுரத்திலொரு பகுதியினைக் கைப்பற்றி ஆளுகை புரிந்தார்களென்னும், உண்மை புலப் படுகின்றது.

''மணிமலர்'' என்னும் கட்டுரைத் தொகுதியினுள்ளே, பண்டைத் தமிழர் பெருமை என்னும் உரையினை எழுதிய

சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்து வரலாற்றுப் பகுதி ஆசிரியர் திரு.வி.ஆர். இராமச்சந்திர தீட்சிதர் அவர்கள், 'தென்னாட்டிலிருந்து தமிழ்நாகரிகம் உரோமாபுரிக்கும் கிரேக்க நாட்டிற்கும் பரவியது. இன்னும் தக்கண பீடபூமியைச் சேர்ந்த வேட்டுவர் என்ற குறிஞ்சி மக்கள் யவன தேசத்திற்குச் சென்று தங்கள் அரசை நிலைநிறுத்தித் தங்கள் பெயரையும் அந்நாட்டிற்குக் கொடுத்தார்கள். இதுவே கிரீட் (Crete) தேசம். இதன் நாகரீகத்திற்கும் தமிழ் நாகரீகத்திற்கும் ஒப்புமை மிகுதியாயுள்ளது' என்று எழுதியிருக்கிறார்கள். வில்லவர் என்னும் சேரர் குடிப்பெயரை (hunters) என மேனாட்டார் மொழிபெயர்க்க அது திரும்பவும் தமிழிற்கு மொழி பெயர்க்கப்படும்போது, வேட்டுவர் என அமைவது இயல்பு. ஆதலினாலே 'தக்கிண பீடபூமியைச் சேர்ந்த வேட்டுவர் என்ற குறிஞ்சி மக்கள்' எனத் தீட்சிதர் அவர்களுடைய உரையிலே குறிக்கப்பட்டோர் வில்லவராகிய சேரர் குலத்தவரே என்பது தெளிவாகின்றது. சிலப்பதிகாரத்திலும் பதிற்றுப்பத்திலும் காணப்படும் சேரர் மெய்க்கீர்த்தி இவ்வுண்மையினை நிலைநிறுத்துகிறது. சேரநாடு கேரளம் எனத் திரிபுபட்டது போலச் 'சேரர்தீவு' 'கிரீத்' ஆகியிருக்கலாம். தமிழ்நாட்டு வேந்தர் யவனர்களைத் தமது கோட்டை வாயில்களிலே காவலாளர்களாக வைத்திருந்த செய்தியும் உரோமாபுரி வேந்தனாகிய அகஸ்டஸ் மன்னனுக்குப் பாண்டியன் தூதனுப்பிய செய்தியும், பிறவும் ஆதாரமாகத் தீட்சிதர் அவர்கள் ''மத்திய தரைக் கடல் நாகரிகம் என்று இப்போது வழங்கப்படுவது தென்னிந்திய நாகரிகம் அல்லது தமிழ்நாகரிகம் என்று துணிவாய்ச் சொல்லலாம்'' என முடிவு கூறுகின்றார்.

> ''யவன ரியற்றிய வினைமாண் பாவை
> கையேந் தையகல் நிறைய நெய்சொரிந்து
> பரூஉத்திரி கொளீஇய குரூஉத்தலை நிமிரெரி''

என வரும் நெடுநல்வாடைக்குப் பிற்காலத்து உரையாசிரியர் 'சோனகர் பண்ணின தொழில் மாட்சிமைப்பட்ட பாவை' எனப் பொருள் கூறினார். பிற்காலத்திலே 'சோனகர்' எனப்பட்ட அராபி நாட்டார் மாட்சிமைப்பட்ட பாவை பண்ணுந் தொழிலர் அல்லராதலின், இங்கு சோனகர் என்றதை 'யோனகர்' என்னும் மொழிச் சிதைவாகக் கொண்டு, கிரேக்கர்

எனக் கொள்ள வேண்டும். 'யவனர் ஓதிம விளக்கு' எனப் பெரும்பாணாற்றுப் படையினில் வருதலையும் காண்க.

உருவம் அமைக்கும் ஓவியத் துறையிலும் இசைக் கலையிலும் வல்லுநராயிருந்த யவனர் அழகு பெறச் செய்த மகர வீணையானது அவர்நாட்டு மகர மீனின் உருவத்தைக் கொண்டிருந்தது என்று கொள்ளலாம். 'யவன மஞ்சிகையும்' யவனப் பேழையும், யவனப் பாஷையும் பெருங்கதையுட் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

மகர வீணை எனவும், மகர யாழ் என்றும் வழங்கப்பட்ட கருவி பேரழகுடையதாயிருந்தது என்பதும் அரசகுமரர், பரதகுமரர் முதலிய செல்வர் வீட்டிலே மகளிர்களாலே வாசிக்கப்பட்டதெனவும் முதலில் கூறப்பட்ட செய்யுட்களி னாலே தெளிவாகின்றது''.

மேற்கூறிய விளக்கங்கள் யாவும் சுவாமி விபுலானந்தர் அவர்களாலே யாழ்நூலிலே கொடுக்கப்பட்டவை.

(51 யாழ்நூல் - யாழுறுப்பியல்)

**4. செங்கோட்டியாழ்**

செங்கோட்டி யாழிற்கு இலக்கணம் வருமாறு:

''செங்கோட்டி யாழே செவ்விதிற் கிளப்பின்
அறுவகை யுறுப்பிற் றாகுமென்ப''

அவ்வுறுப்புகள்:

''கோடே, திவவே, யாணிப் பத்தல்
தந்திரி கரமே நரம்போ டாறே''

பஞ்சமரபு-முதற்பகுதி : பக்கம்-13.

என அவை ஆறாகும்.

''பாடும் பாணரிற் பாங்குறச் சேர்ந்து
செந்திறம் புரிந்த செங்கோட்டி யாழின்
தந்திரி கரத்தொடு திவவுறுத் தியாஅத்
தொற்றுப் புடைமையிற் பற்றுவழிச் சேர்த்தி
உழைமுதற் கைக்கிளை யிறுவாய்க் கட்டி
வரன்முறை வந்த மூவகைத் தானத்துப்

பாய்கலைப் பாவை பாடற்பாணி
ஆசான் றிறத்தின் அமைவரக் கேட்டுப்''

சிலப்பதிகாரம். உ.வே.சா.
புறஞ்சேரியிறுத்தகாதை-105:112

'செந்திறம் புரிந்த செங்கோட்டி யாழ்' என்பதற்கு அரும்பதவுரை ஆசிரியர் 'பாடும்பாணர்-அம்பணவர், செங்கோட்டியாழ்-அம்பணவர் யாழ்' என்று பொருள் கூறுகிறார். உழை முதற் கைக்கிளை இறுவாய்க் கட்டி வரன்முறை வந்த மூவகைத் தானத்து' என்பது 'மத்திமம் முதல் காந்தாரம் வரை நரம்புகளைச் சுருதி சேர்த்து மூவகைத் தானம் என்றால் இரண்டு ஏழ் கோவைகள் வர வேண்டியிருக்கும். சகோட யாழிற்கும் இந்த இலக்கணமே கூறப்படுகிறது. ஆகவே செங்கோட்டு யாழும் சகோட யாழும் ஈரேழ் கோவையாகிய பதினான்கு நரம்புகளை உடைய ஒரே மாதிரியான யாழ்க் கருவிகளாக இருக்குமோ என்று தோன்றுகிறது. செங்கோட்டு யாழிற்கு ஏழு நரம்புகளே சூத்திரத்தில் சொல்லியிருக்கிறது.

**5. சகோடயாழ்**

''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி''

என்று அரங்கேற்று காதையிலும்,

''அதிரா மரபின் யாழ் கை
வாங்கி...
பிழையா மரபின் ஈரேழ் கோவையை''

என்று வேனிற் காதையிலும்,

''....யாழின் தொகுதியும்
ஈரேழ் சகோடமும் இடநிலைப் பாலையும்''

என்று நாடுகாண் காதையிலும் இச்செம்முறைக் கேள்வியாகிய சகோடயாழ் சிலப்பதிகாரத்தில் மிகச் சிறப்பாகப் பேசப் படுகிறது. கேள்வி என்பது யாழ்க் கருவிக்கு ஒரு பெயர். திருஞானசம்பந்தரது காலத்தைச் சேர்ந்த திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர் பிள்ளையாரது தெய்வப் பாக்களை இட்டு வாசித்ததும் இச்சகோட யாழிலேதான்:

''பொங்கு தெண்டிரைப் புனித நீர்
நிவாக்கரைக் குடதிசை மிசைப்போந்து
தங்கு தந்தையாருடன் பரி
சனங்களுந் தவமுனிவருஞ் செல்லச்
செங்கை யாழ்த் திருநீல கண்
டப்பெரும் பாணனாருடன் சேர
மங்கையார் புகழ் மதங்கசூ
ளாமணியாருடன் வர வந்தார்''

பெரிய புராணம்-சேக்கிழார்.

செங்கை யாழ் என்னும் செங்கோட்டியாழ் அல்லது சகோடயாழை இசைத்த பெரும்பாணனாகிய திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணர், கி.பி.ஆறாவது நூற்றாண்டில் ''நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பிய'' திருஞானசம்பந்தர் காலத்தைச் சேர்ந்தவர். தொல் மரபாகிய யாழ் மரபும் பாணர் மரபும் தொடர்ந்து ஆறாவது நூற்றாண்டு வரை இருந்ததையும் மேலும் கி.பி.பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டில் பெரிய புராணத்தை இயற்றிய சேக்கிழார் பெருமானும் அம்மரபைப் போற்றிப் பாடியிருத்தலின் அக்காலம் வரை தமிழிசை மரபு அழியாமலே இருந்திருக்கின்றது என்பதையும் அறிகிறோம்.

''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி'' என்பதற்கு இணையாக கிரேக்க இசையிலும் பதினான்கு நரம்புகள் பூட்டப்பெற்ற நரம்புக் கருவிகள் ""The Greater Perfect System" என்று வழங்கியதாகவும் கிரேக்க இசை பற்றிய நூல்களிலிருந்து தெரிகிறது. 'செம்முறைக் கேள்வி' என்பதற்கு நேர் பொருள் கொண்ட "The Greater Perfect System' என்ற தொடர் நமக்கு மேலும் பல அரிய உண்மைகளை வெளிப்படுத்துவதைப் பின்னர் நூலின்கண் விரிவாகக் காண்போம்.

யாழ்நூல் ஆசிரியர் இக்கருவியைப் பற்றிய ருசிகரமானத் தகவல்களை நமக்கு அளிக்கிறார்.

''இக்கருவியின் உருவப்படம் அமராவதி ஓவியத்திலே நமக்குக் கிடைத்திருக்கிறது. யாழிசைக்கும் பெண்கள் உருவத்தோடு ஒப்ப நோக்கும்பொழுது இக்கருவியின் உயரம் மூன்றரையடி (42 அங்குலம்) ஆகும்போற் தெரிகிறது. கோட்டின் உருவம் Ellipse எனப்படுகிற 'ஆயத வட்ட' வடிவாகக் காணப்படுகிறது. ஆயத வட்டத்திற்கு இரு

மையங்கள் (FOCI) உள. இவற்றினூடே செல்லும் நீள் விட்டம் நாம் முன்பு காட்டியபடி 42 அங்குலம். இந்த நீள் விட்டத்தின் நடுவிலிருந்து நேர்கோணமாக இருபுறமும் செல்லும் குறுக்கு விட்டம் 28 அங்குலம் வரை இருக்கலாம். இந்த அளவு பொருத்த ஓர் ஆயத விட்டத்தினைக் கீறிக் கொள்ளின் யாழ்க்கோடு அதிற் பொருந்தி நிற்கும். காணப்படாத பத்தரும் ஆயத வட்டத்தினாலே எல்லைப்படுத்தப்பட்டு நிற்கிற தென்று கொள்ளலாம். குறுக்கு விட்டத்திற்கு 30 பாகை சாய்வாகிய நேர்கோடானது பத்தரின் நடுவே போர்வைத் தோலிற் பொல்லம் பொத்தப்பட்ட இடமெனக் கொள்ளலாம்.

"இக்கருவியிலே நரம்புகள் பதினான்கு-அந்தரக் கோல்கள் பத்து உள்ளன"

-யாழ்நூல்-பக்கம் 52.

யாழ்நூலாரின் யாழைப் பற்றிய ஆய்விலே மிக முக்கியமானது இக்கருவியில் பதினான்கு நரம்புகளும் அந்தரக் கோல்கள் பத்தும் உள்ளன என்று காணப்படுவது. ஏழு இயல்புச் சுரங்களும் (Natural Notes) ஐந்து அந்தரச் சுரங்களும் (Modified Notes; Either Flat or Sharp) ஹார்மோனியம், பியானோ போன்ற இசைக் கருவிகளில் அமைந்துள்ளன. ஏழு இயல்புச் சுரங்களை வெள்ளைக் கட்டைகளும் ஐந்து அந்தரச் சுரங்களைக் கருப்புக் கட்டைகளும் காண்பிக்கின்றன. ஈரேழ் கோவையாக இரண்டு ஸ்தாயிகளைக் (octaves) கொண்ட சகோட யாழில் பதினான்கு நரம்புகளும் பத்துஅந்தரக் கோல்களும் உள்ளன என்ற செய்தி அக்காலத்து யாழ்க் கருவியில் பியானோ போன்ற பன்னிரண்டு சுரங்களுக்கும் அமைப்பு இருந்தது என்பதைக் காட்டுகின்றது. சிலப்பதி காரத்தில் யாழ் இசைக்கும் முறையில் அந்தரக் கோல்களைப் பற்றி குறிப்புகள் வரும்போது யாழ் நூலாரின் இந்த விளக்கம் பெரிதும் உதவும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இவ்வாறு ஒப்பற்ற யாழ் இசையின் வரன்முறையைப் பற்றிய ஆய்வு தமிழிசையின் ஒப்பற்ற மரபையும், இலக்கண அடிப்படையையும் நன்கு உணர உதவுமென்று தெரிகிறது.

**6. குழல் (வங்கியம்):**

Wind Instrument என்று சொல்லப்படும் ஊதுகருவிகள் குழலென்றும் வங்கியமென்றும் கூறப்படும்.

முற்காலத்திலே முல்லை நிலத்தைச் சேர்ந்த இடையர்கள் பசுக்களையும் கன்றுகளையும் மேய்க்க காட்டிற்கு ஓட்டிச் செல்வர். மாலை நேரம் வந்ததும், இடையன் குழலை எடுத்து முல்லைப்பண் இசைப்பான். இக்குழலிசையைக் கேட்ட ஆனிரைகள் எல்லாம் இடையனிடம் வந்து சேரும். அவன் அவைகளை ஊருக்குள் ஓட்டிச் செல்வான்.

முதன்முதலில் வில்யாழ் எப்படிச் செய்யப்பட்டது என்பதையும், முதன்முதலில் இசைக் குழல் எப்படித் தோன்றியது என்பதையும், தமக்கு முற்பட்ட காலத்தின் வரலாற்றையும் பெரும்பாணாற்றுப் படையில் கடைச்சங்க காலத்துப் புலவராகிய கடியலூர் உருத்திரங்கண்ணனார் சித்தரிக்கின்றார். காட்டில் மாடு மேய்த்துக் கொண்டிருந்த இடையன் ஒரு மூங்கிற் குழல் விழுந்து கிடப்பதையும், அதனூடே செல்லும் காற்று இனிய ஓசையை எழுப்பு வதையும் கவனித்து, ஒரு மூங்கிலை எடுத்து, தீக்கண் கடைந்த அந்த குச்சியின் நுனியால் அம்மூங்கிலில் துளைகள் இட்டானாம். பின்னர் அம்மூங்கிலைக் கொண்டு இனிய இசையை எழுப்பினானாம். இக்காட்சி அழகிய சொல்லோவி யமாக நமக்குத் தரப்படுகின்றது:

''தொடுதோல் மரீஇய வடுவாழ் நோனடி
விழுத்தண் டூன்றிய மழுத்தின் வன்கை
உறிக்கா வூர்ந்த மறுப்படு மயிர்ச்சுவல்
மேம்பா னுரைத்த ஓரி ஓங்குமிசைக்
கோட்டவும் கொடியவும் விரைஇக் காட்ட
பல்பூ மிடைந்த படலைக் கண்ணி
ஒன்றமர் உடுக்கைக் கூழார் இடையன்
கன்றமர் நிரையொடு கானத்தில்கி
அன்று ணவிர்புகை கமழக் கைம்முயன்று
ஞெலிகோற் கொண்ட பெருவிரல் நெகிழிச்
செந்தீத் தோட்ட கருத்துளைக் குழலின்
இன்றீம் பாலை முனையிற்.........''

பெரும்பாணாற்றுப்படை.

''வங்கியம் என்பது இசைக் குழல்'' வாரி வங்கியம் மற்றிவை இசைக்குழல்''. புறத்தில் மாத்திரம் வயிரமுடையது.

மூங்கில் புல்லென்றும் பெயர்பெறும். "புறக்காழடையன புல் எனப்படுமே". மூங்கிற் புல்லால் குழல் செய்தலின் புல்லாங்குழலென்றும், வேய்குழலென்றும் பெயர்பெறும்" புழையுங் குழலும் துளையுடைப் பொருளே".

(பஞ்சமரபு-பக்கம் 53)

**வங்கியம் செய்தற்குரிய மரங்களாவன:**

1. மூங்கில்
2. சந்தனம்
3. வெண்கலம்.
4. செங்காலி
5. கருங்காலி

இவற்றுள் மூங்கிலாற் செய்வது உத்தமம். வெண்கலத் தாற் செய்வது மத்திமம். மற்றவை அதமம் என்று கூறப் படுகிறது. நாதசுரம், கிளாரினெட், சாக்ஸ்போன் போன்ற பல ஊது கருவிகள் புல்லாங்குழல் வகையைச் சேர்ந்தவையே.

யாழில் நரம்புகள் ஒரே நிலையில் நிற்காது. தளர்ந்தும் இறுகியும் சுருதிகள் கலைந்துவிடும். ஆனால் குழலில் சுரங்களின் ஸ்தானங்கள் மாறாது ஒரே நிலையில் நிற்கும். யாழுக்குச் சுருதி கூட்ட குழலை ஊதிப் பயன்படுத்தினர்.

"நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல் போல்" என்று கலித்தொகை எங்ஙனம் குழலைக் கொண்டு யாழின் சுருதி நிலைகளை உறுதிப்படுத்திக் கொண்டனர் என்ற உண்மையைக் கூறுகின்றன.

ஆகவேதான் சிலப்பதிகாரத்திலும் அரங்கேற்றுக் காதையில் எல்லாக் கருவிகளும் சேர்ந்து ஆமந்திரிகையாக (Orchestra) இசைத்தபொழுது முதலில் குழல்தான் இசைக்கப்பட்டது என்று கூறப்படுகிறது:

"குழல் வழி நின்றது யாழே; யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது; தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவொடு
கூடி நின்றிசைத்த தாமந்திரிகை"

சிலப்பதிகாரம்-அரங்கேற்றுக்காதை-139:142.

முல்லை நிலத்துக்குச் சிறப்பான கருவி குழல். கூத்து ஆய்ச்சியர்குரவை. பண் முல்லைப் பண். இக்கூற்றை ஆய்ச்சியர் குரவையில் சிலப்பதிகாரம் நன்கு சித்தரிப்பதோடு, ஆயர்ப்பெண்டிர் கண்ணன் எப்போது தம் ஆயர்பாடிக்கு வருவான், வந்து தீங்குழல் ஊதித் தங்களை மகிழ்விப்பான் என்று ஏங்கி நிற்கும் தன்மையையும் உணர்த்துகிறது.

''கன்று குணிலாக் கனியுதிர்த்த மாயவன்
இன்று நம் ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயில்
கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ.''

''பாம்பு கயிறாகக் கடல் கடைந்த மாயவன்
ஈங்கு நம் ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயில்
ஆம்பலந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ.''

''கொல்லையஞ் சாரல் குருந்தொசித்த மாயவன்
எல்லை நம் ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயில்
முல்லையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ.''

-சிலப்பதிகாரம்-ஆய்ச்சியர் குரவை.

முல்லை நிலத்தில் ஆயர்பாடியில் வாழும் கண்ணன் ஆநிரை மேய்த்துக் குழலூதித் தன் தோழர்களுடன் வீடு திரும்பும் காட்சியையும் மரபையும் கி.பி.6வது முதல் 9 வது நூற்றாண்டுகளைச் சேர்ந்த ஆழ்வார் பெருமக்கள் உணர்ந்து போற்றிப் பாடுவதையும் காண்கிறோம்.

''குன்றெடுத்து ஆனிரை காத்த பிரான்
கோவலனாய்க் குழலூ தியூதி
கன்றுகள் மேய்த்துத் தன் தோழரோடு
கலந்துடன் வருவானைத் தெருவிற்கண்டு...''

என்று பாடும் பெரியாழ்வார், மேலும்

''புவியுள்நான் கண்டதோர் அற்புதம் கேளீர்!
பூணி மேய்க்குமிளங் கோவலர் கூட்டத்து
அவையுள் நாகத்தணையான் குழலூத
அமர லோகத்தளவும் சென்றிசைப்ப
அவியுணா மறந்து வானவ ரெல்லாம்
ஆயர்பாடி நிறையப் புகுந்தீண்டி

செவியுணாவின் சுவை கொண்டு மகிழ்ந்து
கோவிந்தனைத் தொடர்ந்தென்றும் விடாரே!''

என்று கோகுலத்தில் கோவிந்தன் ஆனிரை மேய்ப்பதையும் குழலூதி வானுலகையும் இவ்வுலகையும் மகிழ்வித்ததையும் குறிப்பிடுகின்றார்.

தமிழிசை மரபும் இசைக் கருவிகள் பெயரும் பண்கள் பெயரும் மரபு குலையாமல் தேவாரப் பிரபந்த காலத்திலும் மேலும் சேக்கிழார் பெரிய புராணம் முடிய கி.பி.12 ஆம் நூற்றாண்டு வரை இருந்து வந்த உண்மையையும் நாம் அறிகின்றோம். யாழிசை, குழலிசை இவைகளின் விளக்கமான இலக்கண மரபை மேலும் சிலப்பதிகார நூல் ஆய்விலே காண்போமாக.

## 7. தோற்கருவிகள்

இசைக்கு எவ்விதம் பண் (melody) முக்கியமோ அதுபோன்று தாளம் என்னும் காலக் கணக்கும் (Time units) மிகவும் முக்கியம். காலப்பிரமாணம் இன்றி எக்காரியமும் நடக்க இயலாது. 'சுருதி மாதா லயம் பிதா' என்பது இசைநூல் வழக்கு. யாழும், குழலும், மிடற்றுப் பாடலும் நடனமும் சிறப்புற தாள வாத்தியங்களாகிய தண்ணுமை, முழவு, மத்தளம், தவில் போன்ற எண்ணற்ற வாத்தியங்கள் பழந்தமிழரால் கைக்கொள்ளப்பட்டன. இன்றும் திருக் கோயில்களிலும் நாட்டுப்புறங்களிலும் பலவகையான தாளக் கருவிகள் காணப்படுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் அடியார்க்கு நல்லார் உரையில் மேற்கோள் கூறப்பட்டுள்ள செய்யுள் பல தோற்கருவிகளைப் பற்றி கூறுகின்றது.

''பேரிகை படகம் இடக்கை உடுக்கை
சீர்மிகு மத்தளம் சல்லிகை கரடிகை
திமிலை குடமுழாத் தக்கை கணப்பறை
தமருகம் தண்ணுமை தாவில் தடாரி
அந்தரி முழவொடு சந்திர வளையம்
மொந்தை முரசே கண்விடு தூம்பு
நிசாளம் துடுமை சிறுபறை அடக்கம்
மாசில் தகுணிச்சம் விரலேறு பாகம்

**தொக்க உபாங்கம் துடிபெரும் பறையென**
**மிக்க நூலோர் விரித்துரைத்தனரே''**

இக்கருவிகளைப் பற்றிய விளக்கங்களை இசை இலக்கணம் பற்றிப் பேசுகையில் மேலும் பார்ப்போம். நிலங்களின் வகைகளுக்கு ஏற்பப் பண், பொழுது, இசைக்கருவிகள் போல் பறைகளும் கொடுக்கப் பட்டிருக் கின்றன. செல்வம் கொழிக்கும் இயற்கைச் சூழலும் நுண்புலனறிவோடு இயற்கை நலன்களைப் பகுத்து வகைப் படுத்தி அவற்றை அனுபவித்து இன்பம் கொள்ளும் தமிழர் வாழ்வும் நமக்கு மிக்க அதிசயத்தையும் பெருமிதத்தையும் கொடுக்கின்றது. முல்லை நிலத்திற்கு, 'ஏறங்கோட் பறையும்', குறிஞ்சி நிலத்திற்கு 'தொண்டகம்' 'சிறுபறை' ஆகியவையும், மருத நிலத்திற்கு 'தெண்கிணையும்', நெய்தல் நிலத்திற்கு 'மீன்கோட் பறையும் கூறப்பட்டது. இதுவன்றி போர் முரசுகளும், காலத்தைக் காட்டும் காலப் பறைகளும், திருக் கோயில்களில் முழங்கும் இசைக் கருவிகளும், இசையரங்கு கள், நடன அரங்குகளில் இசைக்கப்படும் மென்மையான மத்தளம் என்னும் மிருதங்கம் போன்ற கருவிகளும் ஏராளமாக இருந்தன; இன்றும் இருக்கின்றன.

இக்கருவிகள் அக முழவு, அகப்புற முழவு, புற முழவு, புறப்புற முழவு, பண்ணமை முழவு, நாண் முழவு, சாலை முழவு என்று வகைவகையாகப் பிரித்துக் கூறப்பட்டுள்ளன. இன்றுவரை நம்மிடையே காணப்படும் கருவிகள் யாவும் நமக்கு அக்காலந்தொட்டே வருவன. இன்று புதியதாகக் காணப்படும் சில கருவிகள் வயலின், ஹார்மோனியம், ட்ரம் போன்ற வாத்தியங்கள் மேனாட்டிலிருந்து வந்தவை. எனினும் அவை வீணை, குழல், மிருதங்கம், நாதசுரம், தவில் போன்ற வாத்தியங்களை இசைப்பதற்கு ஈடாகுமா என்றால் இல்லை என்றே சொல்லலாம். வட இந்திய வாத்தியங்களாகிய ஸிதார், ஸரோட், தபலா போன்றவை மென்மையான இனிய நாதத்தை உடையவை. ஆயினும் நமது ஆழமும் அழுத்தமும் நிறைந்த தென்னிந்திய இசையை வாசிக்க அவற்றாலும் கூட இயலாது எனலாம். பண்களாகிய எண்ணற்ற இசை வடிவங்களைக் கொண்ட நமது தென்னிந்திய இசை, அதாவது

முன்பு தமிழிசை என்றும், இக்காலத்தில் கர்நாடக இசை என்றும் வழங்கப்படும் இசை எவ்வளவு மேன்மையும் சிறப்பும் மிக்கது என்பதைச் சிலப்பதிகார நூல் ஆராய்ச்சியில் மிகத் தெளிவாகக் காணலாம்.

சிலப்பதிகாரம் என்னும் இசைச் சுரங்க வாயிலில் நுழையுமுன் அக்காலத்துச் சமுதாயம், மக்கள் பண்பாடு, பொருளாதார நிலை, அரசியல் நிலை, வணிகத் துறையின் நிலை ஆகியவற்றைச் சற்று தெரிந்துகொள்ளுதல் பொருட்டு இதுவரை அக்காலத்து தமிழ்நாட்டின் நிலையை ஆராய்ந்து பார்த்தோம். இசை, நடனம், இயல் போன்ற நுண்கலைகள் ஒரு சமுதாயம் வளம் நிறைந்து மக்கள் சுகமாக வாழும்போது தான் ஓங்கி வளரும். பலம் வாய்ந்த அரசும், அமைதியான அரசியல் சூழ்நிலையும் இக்கலைகள் செழித்து வளர மிகவும் தேவை. ஆகையினால்தான் அக்காலத்தில் மன்னர்கள் வலிமை பெற்று சிறந்த ஆட்சியைச் செலுத்த வேண்டும் என்று புலவர்களும் பாடினர்.

த்மிழ்நாட்டின் பொற்காலங்களில் சிலப்பதிகார காலமும் ஒன்று எனலாம். சங்க காலத்தில் ஓங்கியிருந்த தமிழ் இயல், இசை, நாடகங்கள் சிலப்பதிகாரத்தில் ஒப்புவமை இல்லாத அளவிற்கு உயர்ந்து நிற்கிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள இசை நுணுக்கங்களை இனி விரிவாக இக்காலத்துப் பெயர்களோடு மட்டுமின்றி பழைய கிரேக்க இசை முறைகளோடும் ஒப்பிட்டுப் பார்த்து தமிழிசை இலக்கணத்தின் பெருமையை ஆராய்வோமாக.

### 8. புகார் நகரில் யவனர்

சிலப்பதிகாரம் இந்திர விழவூரெடுத்த காதையில்,

''...... யவன ரிருக்கையும்
கலந்தரு திருவிற் புலம்பெயர் மாக்கள்''

என்பது, யவனர்களுக்குத் தனி இருப்பிடங்கள் (காலனிகள்) இருந்தன என்பதையும், 'புலம் பெயர் மாக்கள்' என்பது பல்வேறு நாட்டினர் என்பதையும் குறிக்கின்றது. மிகவும்

சுறுசுறுப்பாக இயங்கிக் கொண்டிருக்கும் துறைமுகப் பட்டினத்தில் பல்வேறு நாட்டு மக்கள் எவ்விதம் ஏற்றுமதி இறக்குமதி வியாபாரத்தில் ஈடுபட்டிருந்தனர் என்பதையும், எண்ணற்ற சரக்குகள் ஆங்கு குவிந்து கிடந்தன என்பதையும் பின்வரும் அடிகள் அழகுபடக் கூறுகின்றன. கடை வீதிகளில் அங்காடிகளில் எத்தனை எத்தனை வகைவகையான பொருட்கள் விற்கப்பட்டது என்பதும் பல தொழிற்பட்ட மக்கள் தங்கள் தங்கள் சரக்குகளைக் கடைகளில் கொண்டு வந்து நிரப்பியதும் போன்ற செய்திகள், அக்காலத்தில் தமிழ்ச் சமுதாயம் எத்தகைய வளம் பெற்றிருந்தது, கணக்கற்ற செல்வங்கள் எவ்விதம் மலைமலையாகக் குவிந்து கிடந்தன என்பதையும் நாம் அறிந்தால் அத்தகைய சூழ்நிலையில் பண்பட்ட பண்படுத்தப்பட்ட அரிய கலைகள் எங்ஙனம் மிகவும் சிறந்து ஓங்கியிருந்தன என்பது நமக்குப் புரியும்.

"........................
வேயா மாடமும் வியன்கல விருக்கையும்
மான்கட் காலதர் மாளிகை யிடங்களும்
கயவாய் மருங்கிற் காண்போர்த் தடுக்கும்
பயனற வறியா யவனரிருக்கையும்
கலந்தரு திருவிற் புலம்பெயர் மாக்கள்
கலந்திருந் துறையு மிலங்கு நீர்வரைப்பும்
வண்ணமுஞ் சுண்ணமுந் தண்ணறுஞ் சாந்தமும்
பூவும் புகையு மேவிய விரையும்
பகர்வனர் திரிதரு நகர வீதியும்
பட்டினு மயிரினும் பருத்தி நூலினும்
கட்டு நுண்வினைக் காருக ரிருக்கையும்
தூசுந் துகிரு மாரமு மகிலும்
மாசறு முத்து மணியும் பொன்னும்
அருங்கல வெறுக்கையோ டளந்து கடையறியா
வளந்தலை மயங்கிய நனந்தலை மறுகும்
பால்வகை தெரிந்த பகுதிப் பண்டமொடு
கூலங் குவித்த கூல வீதியும்
காழியர் கூவியர்கண்ணொடை யாட்டியர்
மீன்விலைப் பரதவர் வெள்ளுப்புப் பகருநர்
பாசவர் வாசவர் பல்நிண விலைஞரோ

டோசுநர் செறிந்த வூன்மலி யிருக்கையும்
கஞ்ச காரருஞ் செம்பு செய்குநரும்
மரங்கொல் தச்சருங் கருங்கைக் கொல்லரும்
கண்ணுள் வினைஞரு மண்ணீட் டாளரும்
பொன்செய் கொல்லரு நன்கலந் தருநரும்
துன்ன காரருந் தோலின் றுன்னரும்
கிழியினுங் கிடையினுந் தொழில்பல பெருக்கிப்
பழுதில் செய்வினைப் பால்கெழு மாக்களும்
குழலினும் யாழினும் குரல் முதலேழும்
வழுவின் றிசைத்து வழித்திறங் காட்டும்
அரும்பெறன் மரபிற் பெரும்பா ணிருக்கையும்''

-சிலப்பதிகாரம்-இந்திர விழவூரெடுத்த காதை, 7:37.

வேயாமாடம் என்பது தட்டு ஓடிட்டு சாந்து பூசப்பெற்ற கட்டடமாகிய நிலாமுற்றமாகும்.

வியன் கலவிருக்கை - வகைவகையான சரக்குகள் குவித்து வைக்கப்பட்ட பண்டகசாலைகள்.

மான்கட்காலதர் என்பது மான்கண் போன்ற சாளரங்களையுடைய மாடமாளிகைகள்.

கயவாய் என்பது புகார். புகாரில் குடியிருந்த யவனர்களைக் காண்போர் அவர்களுடைய அழகினால் வைத்த கண் வாங்காமல் பார்க்கிறார்களாம். கலந்தரு திருவின் புலம்பெயர் மாக்கள் என்பது மரக்கலமேறி கடல் கடந்து சென்று அயல் நாட்டில் வாழும் மக்களைக் குறிக்கிறது. புகார் துறைமுகப் பட்டினத்தில் பல்வேறு நாட்டினரும் ஒரு நாட்டைச் சேர்ந்தவர் போலவே கலந்து வாழ்ந்தனராம். வியாபாரத்திற்கு உரிய சரக்குகள் - வண்ணம், சுண்ணம் அதன் வகைகள் சாந்து, பூக்கள், அகில், போன்ற புகைப்பொருள்கள் விதைகள், பருப்புகள், முதலியவைகளை விற்போர் நகர வீதிகளில் விலை கூறித் திரிகின்றனர். துணி வகைகள் பட்டு, கம்பளி, பருத்தி முதலியவைகளால் ஆன ஆடைகள், நுண்வினைக் காருகரிருக்கை என்பது துணி நெய்வோர் பட்டாடைகளை விதம் விதமான கோலங்களில் புனைபவர் இருக்கும் வீதிகள், தூசும் துகிலும் ஆரமும் அகிலும் என்பவை பட்டும் பவளமும்

சந்தனமும் அகிலும் ஆகியவை. மாசறு முத்தும் மணியும் பொன்னும் மற்றும் பல சாமான்கள் வைக்கப்பட்ட கடை வீதிகளும், கூலங்குவித்த கூல வீதி என்னும் தானிய வகைகள் (எண் வகைக் கூலமாவன: நெல்லு, புல்லு (கம்பு), வரகு, தினை, சாமை, இறுங்கு, தோரை (இராகி) கழை விளை நெல்லு) நிறைந்த கடைவீதிகளும், பாசவர் என்னும் வெற்றிலை கட்டுபவர், வாசவர் - பஞ்சவாசம் விற்போர். அவை "தக்கோலந் தீம்பூத் தகைசால் இலவங்கம், கப்பூரம் சாதியோடைந்து" மீன்விலைப்பரதவர், வெள்ளுப்பு விற்பவர், ஓசுநர் என்ற எண்ணெய் விற்போர், கஞ்சக்காரர் என்னும் வெண்கலம் விற்பார். கன்னாராகிய செம்பு செய்பவர், மரங்கொல் தச்சர், கருங்கைக் கொல்லர், கண்ணுள் வினைஞர் என்ற சித்திரக்காரர்கள், மண்ணீட்டாளர் என்னும் சுதையாற் பாவை செய்யும் குயவர், சிற்பிகள் முதலானோர், பொன்செய்கொல்லர் என்ற உருக்குத் தட்டாரும் நன்கலந்தருநரும் என்னும் ரத்தினம் பணித் தட்டாரும் துன்னக்காரர் என்னும் தையற்காரர் அல்லது சிற்பியரும் தோல்பொருள் செய்பவரும் கிழியினும் கிடையினும் என்ற துணிமுதலிய பொருட்களால் படிமம், படம் முதலிய அழகுப் பொருட்களைச் செய்பவரும் ஆகப் பல கைத்தொழிற் காரர்கள் வாழும் இடமாகத் திகழ்கிறது பூம்புகார்ப் பட்டினம்.

### 9. புகார் நகரில் இசைக் கலைஞர்கள்

குழலிலும் யாழிலும் குரல் முதலாக உள்ள ஏழ்பெரும் பாலைகளையும் குற்றமின்றி இசைத்துக் காட்டும் பெரும் மரபுவழி வந்த பெரும்பாணர்கள் வாழும் இடங்களும் அமைந் திருந்தன. மேலும் பூம்புகார் நகரின் பல பெருமைகளையும் பலப்பலத் தொழில்களைச் செய்யும் தொழிலாளிகளையும் கற்றறிந்தோர்களையும் பட்டினத்தின் அரச வீதி முதலியவை களையும் இறைவனது குடில்களாகிய கோட்டங்களையும் மன்னவனுக்கு வளங்காட்டத் திருமகளே நகருக்குள் புகுந்திருந்தாள் எனவும் இந்திர விழவூரெடுத்த காதையில் சிலப்பதிகாரம் அருமையான சித்திரத்தைத் தீட்டிக் காட்டுகின்றது. இவற்றை நோக்கும்போது அன்று இல்லாத கலைகளையும், அறிவாற்றல் மிக்க கல்வித் துறைகளையும்

இன்று நாம் பெற்றிருக்கின்றோமா என்ற வியப்பு மீதூறுகிறது. தமிழருடைய பழைய பண்பாடுதான் இன்றுவரைத் தொடர்ந்து வந்து கொண்டிருக்கிறது என்பதை நாம் அறிவதற்கு இச்சான்றுகள் பெரிதும் உதவும். தமிழர் பழம் பெருமையைக் கொண்டாடுவதில் தவறொன்றுமில்லை என்ற உண்மையே நமக்கு விளங்கும்.

''சிறுகுறுங் கைவினைப் பிறவினை யாளரொடு
மறுவின்றி விளங்கு மருவூர்ப் பாக்கமும்
கோவியன் வீதியும் கொடித்தேர் வீதியும்
பீடிகைத் தெருவும் பெருங்குடி வாணிகர்
மாட மறுகு மறையோரி ருக்கையும்
வீழ்குடி யுழவரொடு விளங்கிய கொள்கை
ஆயுள் வேதரும் காலக் கணிதரும்
பால்வகை தெரிந்த பன்முறை யிருக்கையும்
திருமணிக் குயிற்றுநர் சிறந்த கொள்கையோ
டணிவளை போழுநர் அகன்பெரு வீதியும்...''

-சிலப்பதிகாரம்- இந்திரவிழா, 38:47.

என்று பல சிறு தொழில்களைச் செய்பவர் வாழும் மருவூர்பாக்கம், கோவியன் வீதி என்னும் அரச வீதியும் தேரோடும் வீதியும் வணிகப் பெருமக்கள் வாழும் இடங்களும், ஆயுள்வேதர், காலக்கணிதர் முதலியோரும் 'திருமணிக் குயிற்றுநர்' என்னும் முத்துக் கோப்பார்களும் அணிவளை போழுநர்' என்னும் சங்கை அறுத்து வளைகள் செய்வோரும் ஆகிய எல்லாச் செய்திகளும் காணப்படுகின்றன.

இந்திர விழா சித்திரை மாதம் சித்திரை நட்சத்திரத்தில் பௌர்ணமி அன்று கொண்டாடப்படும் செய்தியும் சிலப்பதி காரத்தில் கிடைக்கின்றது.

யவனர்கள் எங்ஙனம் பூம்புகார் நகராகிய துறைமுகப் பட்டினத்தில் பல தொழில்களும் வாணிபமும் இறக்குமதி-ஏற்றுமதிகள் சுறுசுறுப்பாக நடைபெற அந்நகர வாழ்க்கையில் ஒன்றியிருந்தார்கள் என்பதையும் யவனர் மகர வீணை தமிழ்நாட்டிலும் சிறப்புப் பெற்றிருந்தது என்பதையும் பார்த்தோம்.

## 2000 ஆண்டுக்கால மரபு

குணவாயிற் கோட்டத்து அரசு துறந்திருந்த குடக்கோச் சேரனின் இளையவரான இளங்கோ அடிகளின் தாள்களைத் தொழுது ஒப்பற்ற இச்சிலப்பதிகார காவியத்தின் இசைப் பகுதிகளுக்கு உரை எழுத முனைவோமாக. ஏனெனில் அளவற்ற இசைச் செல்வங்கள் பொதிந்து கிடக்கும் இச்சுரங்கத்தை நாம் அணுகினாலும், எத்துணைச் செல்வத்தை அள்ளி எடுத்து வர முடியும் என்று நம்மால் சொல்வதற் கில்லை. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகள் என்னும் காலம் சிறிதல்ல. இருநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு இயற்றப்பட்ட இசைப் பாடல்களே இன்று வழக்கு இழக்கும் நிலையில் இருக்கும் போது ஊழி போன்ற இப்பெரும் கால இடைவெளியை நம்மால் அளக்கவும் முடியுமா? பத்து, பன்னிரண்டு ஆண்டுகள் (A decade) என்று கூறும் கால அளவே மனிதர்களு டைய மறதிக்குப் போதுமானது. மேலும் இலக்கியங்களாவது ஓலைச் சுவடிகளிலும் நூல்களிலும் பொதிந்து வைக்கப் படலாம். ஆனால் இசையை அவ்வாறு பதிவு செய்து வைப்பதற்கு அந்நாட்களில் இன்றுபோல் இசைத் தட்டுகளும், நாடாக்களும் இல்லையே. அக்காலத்தில் குரு பரம்பரையாக வாய் வழியே இசைக் கலை, நடனக் கலை, சிற்பக் கலை ஆகிய யாவற்றையும் கற்பித்து வந்தனர். வெறும் ஏட்டினால் படித்து மட்டும் தெரிந்து கொள்ளக்கூடிய கலைகளும் அல்ல இவை. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகள் ஆனபோதும், நாம் இன்றும் நமது பெரிய பாரம்பரிய சொத்தாகிய தமிழிசையை முற்றிலும் இல்லாவிடினும் ஒரு பகுதியையேனும் கைக் கொண்டிருக்கிறோம் என்ற உண்மை நமக்குச் சற்றே ஆறுதல் அளிக்கக் கூடியது. தொன்முறை மரபாகிய இவ்வொப்பற்ற இசையையும் இலக்கணத்தையும் 'அழியா மரபு' என்றும், ''பிழையா மரபு'' என்றும் இளங்கோ அடிகள் அன்றே வரையறுத்திருக்கிறார். இன்று நமக்குள்ள குறைந்த இசையறிவை வைத்துக் கொண்டுதான் நாம் நமது ஆராய்ச்சியைத் தொடங்க வேண்டியவர்களாயிருக் கின்றோம்.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு உரைகண்ட அரும்பதவுரை ஆசிரியரும் அடியார்க்கு நல்லாரும் கி.பி. பன்னிரண்டாம்

நூற்றாண்டைச் சேர்ந்தவர்கள். அவர்கள் உரை எழுதும் காலத்திலேயே பல இசை இலக்கண நூல்கள் இறந்துபோயின. பல சொற்றொடர்கள் வழக்கு வீழ்ந்து போயிருந்தன. எனினும் பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டுவரை பிற மொழி ஆதிக்கம் தமிழ்நாட்டில் புகாததால் அவ்வுரையாசிரியர்கள் இயன்ற வரை பல செய்திகளையும், தக்க விதத்தில் விளக்கியிருக் கிறார்கள். திருக்குறளுக்குப் பரிமேலழகர் உரை இல்லாவிடில் என்ன ஆகியிருக்குமோ அதேபோன்று இந்த இரண்டு உரையாசிரியர்களும் இல்லாவிடில் நமக்குச் சிலப்பதிகாரம் என்றென்றும் புதைபட்டுக்கிடக்கும் ஒரு புதை பொருளாகவே ஆகியிருக்கும்.

**இயலுக்கும் இசைக்கும் இடையே உண்டான பிளவு:**

கி.பி.12வது நூற்றாண்டிற்குப் பின் தமிழகத்தில் மூவேந்தர்களின் முடியாட்சி மறைந்து தமிழும் வீழ்ச்சியுற்றது. பிறமொழியினர் தமிழின் பெருமையறியாது இயல் இசை நூல்களைப் போற்ற அறிந்திலர். தாழ்வுற்ற தமிழரும் பாண மரபினரும் ஒளியிழந்து தளர்ந்த நிலையில் இசையைப் போற்றி வந்தனர். இயலும் இசையும் தனித்தனியே பிரியும் நிலை ஏற்பட்டது. கற்றவர்கள் இயலை மட்டுமே போற்ற, இசை கல்வி கற்காத இசைவாணர்களிடம் விடப்பட்டது. இது போதாதென்று வடமொழி, தெலுங்கு ஆகிய மொழியைச் சேர்ந்தவர்கள் தமிழ்நாட்டின் பயிலும் இசையை மட்டும் காதால் கேட்டு, அதன் அடிப்படை இலக்கணத்தை அறிய வகை அற்றவராய்த் தங்கள் தங்கள் போக்கில் பல இசை இலக்கண நூல்களை வரையலாயினர். இசை மரபைச் சேர்ந்த குடியினர் மட்டும் எவ்விதமோ இசை மரபை வழிவழியாகப் பயின்று, பண்களைக் காப்பாற்றி வந்தனர். ஆனால் அவர்களும் தாங்கள் பயிலும் இசைக்கு இலக்கணம் கூறும் தகுதி அற்றவர்களாக இருந்தனர். ஆகவே, இசையுலகில் ஏற்பட்ட குழப்பங்கள் இவ்வளவு அவ்வளவு இல்லை.

ஆங்கிலேய ஆட்சியின்போது பல மேனாட்டறிஞர்கள் இந்திய கலைகளிலும் இசையிலும் ஈடுபட்டு இவைகளை ஆராயும்பொருட்டு பெரும் முயற்சி எடுத்துக் கொண்டனர். அதில் முக்கியமான ஒருவர் ஸர். வில்லியம் ஜோன்ஸ் என்பார்.

கீழைநாடுகளைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் முதன்மை பெற்றவர். அவரது ஆராய்ச்சிப் பணியைப் பற்றிக் கூறப்படுவது:

"ஸர்.வில்லியம் ஜோன்ஸும் மற்றைய கீழைநாட்டு ஆராய்ச்சி வல்லுநர்களும் இந்துக்களின் இசையைப் பற்றி பல வடமொழி நூல்கள் இருப்பதாகச் சொல்கிறார்கள். இப்படிப் பட்ட நூல்களைப் படிப்பதால் மட்டுமே அந்நாட்டின் பெருமைக்குரிய இசை மரபுகளை உண்மையில் நாம் அறிந்துகொண்டு விட்டதாகச் சொல்ல முடியாது. கிரேக்க இசையைப் பற்றிய விமரிசன நூல்கள் நமக்கு எத்தனையோ இருந்தபோதிலும் அந்த இசையின் உண்மை நிலையை நாம் எவ்வளவு தூரம் அறிந்திருக்கிறோம்? மேலும் இத்தகைய உரைகள் பெரும்பாலும் அவ்வுரையை எழுதிய ஆசிரியரின் சொந்தக் கருத்தாக இருப்பதல்லால், அவை பொதுவாக மக்களால் ஏற்றுக் கொள்ளப்படாதவைகளாகவும் நடை முறையில் கொண்டுவரப் படாததாகவும் இருக்கின்றன. ஸர். வில்லியம் ஜோன்ஸ் இந்துக்களின் இசையைப் பற்றி 'சோமா' என்பவர் எழுதிய நூலையே தாம் பின்பற்றிய தாகவும் அந்த ஆசிரியர் தமது தனிப்பட்ட கருத்தையே தெரிவிக்கிறார் என்றும் கூறியுள்ளார். காப்டன் வில்லார்டு என்பார், 'இந்துஸ்தானத்தில் பண்டைக் காலத்தில் கல்விக் கேள்விகளில் சிறந்த பெரியோர்கள் இசையையும் பயின்றனர். அவர்களுடைய சிறந்த அறிவாற்றலால் இசை நுட்பங்களை ஆசிரியர்களிடம் பயின்றபோதே இசையின் முழுதத்துவத்தையும் உணர்ந்தவர்களாக இருந்தனர். இந்துக்கள் பழைய மரபுகளையே தெய்வத்தன்மை கொண்டதாகப் பின்பற்றுபவர்கள். புதிய கருத்துகளுக்கு இடம் கொடாதவர்கள். ஆகவே அவர்கள் தங்கள் தொல் மரபுகளையே செம்மையாய்ப் பின்பற்றி வந்தனர். ஆனால், பிற்காலத்தில் அறிவியலுக்கும் பயிலும் கலைகளுக்கு மிடையே பிளவு ஏற்பட்டபோது கற்றறிந்த பெரியோர்கள் இயல், இலக்கணம் இவற்றோடு தமது தொடர்பை நிறுத்திக் கொண்டு ஆடல் பாடல் போன்ற பயிலும் கலைகளை கல்வியற்ற பாமரர்களிடையே விடுத்தனர். ஆகவே, இசையைப் பற்றிய இலக்கண நூல்கள் இசைக்கலையில்

பயிலும் முறையின் நுட்பங்களை உணர்ந்து அறியாது ஊமைகளைப் போன்ற நிலையை அடைந்தன. பயிலும் இசையின் தொடர்பை இழந்த இசை இலக்கண நூல்கள் பயனற்றதாய்ப் போயின. இதன் காரணமாகவே மிகத் திறமை வாய்ந்த கீழை நாட்டு ஆய்வாளர்களாகிய ஸர். வில்லியம் ஜோன்சும் தோல்வி கண்டார். வெறும் நூல்கள் மூலம் இசையின் தன்மையை நாம் அறிய முடியாது. இக்காலத்தும் வாழ்ந்துவரும் இசைக் கலைஞர்கள் மூலமாக மட்டிலுமே அவர்கள் படிப்பறிவில்லாத பாமரர்களாக இருப்பினும் நாம் இசைக் கலையைப் பற்றிய உண்மைகளை அறிய முயல வேண்டும்.''*

---

* "Sir William Jones, as well as other orientalists inform us of the existence of a number of old Treatises in Sanskrit on the Music of the Hindoos. I do not mean to insinuate that the study of such works alone would be sufficient to afford us a clear insight in the character and effect of the music appertaining to those nations.How little do we know of the real character of the music of the ancient Greeks, notwithstanding all the explanations which have been transmitted to us. Besides, the systems put forth in treatises are not unfrequently mere inidividual theories of the authors, which have never been popular nor ever adhered to in practice.

Sir William Jones states that Soma, the old author from whom principally he drew his information on Hindoo music, "exhibits a system of his own". And Captain Williard remarks, "During the earlier ages of Hindoostan, music was cultivated by philosophers and eminent men for polite literature for whom general directions and rules for composition sufficed, after a course of musical education acquired from living tutors, indeed the adherence of innovation and veneration for the established national music, which was firmly believed to be of divine origin. ... precluded the necessity of any other. But when from the theory of music a defection took place as to practice, and men of learning confined themselvs exclusively to the fomer, while the later branch was abandoned entirely to the illiterate, all attempt to elucidate music from rules laid down in books, a science incapable of explanation by mere words became idle. This is the reason why even so able and eminent an orientalist as Sir. William Jones has failed. Books alone are insufficient for this purpose. We must endeavour to procure solutions from living professors of whom there are several although grossly illiterate."

(P.151. The Music of the Ancient Nations by CARL ENGEL WILLIAM REAVES, London-x(2.1864)

மேலும் கார்ல் ஏங்கல் என்ற அந்த ஆசிரியர் கூறுவது: "கீழை நாட்டைச் சேர்ந்த அறிஞர்கள் தங்கள் தங்கள் நாட்டைச் சேர்ந்த புகழ்பெற்ற இசை இலக்கண நூல்களைத் தாமே மொழிபெயர்த்துப் பிற மொழிகளில் வெளியிட்டார்களே யாயின் அவை பல அரிய செய்திகளை நமக்குத் தருவனவாக இருக்கும். ஆனால், மொழிபெயர்ப்பாளர் இசையைப் பற்றி அறிந்தவராக இருக்க வேண்டும். இல்லாவிடில் இசை ஆராய்ச்சியில் ஈடுபட்டிருப்போருக்குத் தெளிவு ஏற்படுத் துவதற்குப் பதில் அவர்களைத் தவறான பாதைக்கு இட்டுச் செல்பவராக ஆகிவிடுவார். இசையைப் பற்றிய ஆழ்ந்த அறிவற்ற இயற் புலவர்கள் பல தவறான கருத்துகளைப் பரவச் செய்ய பயனற்றதும், தீமை செய்வதுமாகிய காரியத்தைச் செய்துவிடுகிறார்கள்."*

மேற்படி கூற்றில் காணும் உண்மை நிலையை நாம் தெளிவாகவே காண்கிறோம். சிலப்பதிகாரத்திலும் அதன் உரைகளிலும் இசை நுட்பங்கள் பற்றிய ஏராளமான செய்திகள் உள்ளன. தமிழ்ப் பண்டிதர்கள் இசை பற்றி வரும் பகுதியை விரிவுரை கூறாது விடுத்து வந்தனர். இசைக் கலைஞர்களுக்கு இலக்கண அறிவும் தமிழ்ப் புலமையும் கிடையாது. தமிழ்மொழி கற்காத பிறர் செவிவழி மடுக்கும் இசைப் பண்களை வைத்துக்கொண்டு அதற்கு இலக்கணம் வகுக்க புகுந்தனர். கி.பி.பதினைந்தாம் நூற்றாண்டு முதல் பல நூல்கள் தெலுங்கிலும் வடமொழியிலும் தோன்றி இசை உலகில் அளவற்ற குழப்பத்தையும் கலக்கத்தையும் உண்டு பண்ணிக் கொண்டிருந்தன. வடமொழி நூல்களாகிய பரத சாஸ்திரமும், சாரங்க தேவரது சங்கீத ரத்னாகரமும்தான் இசை

---

(P.*$) I BID)*

"Much interesting information might be obtained on such questions if oriental scholars would publish translations of some of the most renowned works on music extant in different countries and languages. The translator must however, posses some musical knowledge otherwise he is more likely to mislead than to enlighten the musical enquirer. It would be an easy but thankless task to notice instances where, from want of efficient musical knowledge, erroneous notions have been promulgated by men of science."

உலகிற்கு அடிப்படை நூல்கள் என்று தமிழர் அல்லாதார் சொல்லிக் கொண்டாலும் அவர்களாலும் இவ்விரண்டு நூல்களும் எந்த அடிப்படையில் இசை இலக்கணத்தை கூறுகின்றன என்பதை அறிய முடியவில்லை.

**கி.பி.20 ஆம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய இசை ஆராய்ச்சியாளர்கள்:**

கி.பி. இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியிலே தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் என்ற பேரறிஞர் தமிழ்நாட்டில் தோன்றினார். அவர் ஒரு பள்ளி ஆசிரியர். சிறிய வயதிலேயே பல நூல்களையும் கற்க வேண்டுமென்ற பேராவலோடு வான இயல், மருத்துவம், விவசாயம், சோதிடம் ஆகிய பல கலைகளைக் கற்றார். திண்டுக்கல் பகுதியிலே கொஞ்சகாலம் இருந்தபோது பல சித்தர்கள், தவபுருடர்கள், ஞானிகள், இவர்களோடு தொடர்பு கொண்டார். நம் நாட்டின் பல அரிய அறிவியல் சுரங்கங்கள் இத்தகைய நடமாடும் பல்கலைக் கழகமாகிய சித்தர்களிடையேதான் கிடைக்கும். பல அரிய உண்மைகளை இரகசியமாக வைத்திருப்பார்கள். எவரேனும் அரிதிற் முயன்று தம்மைத் தேடி வந்தால் அவர்களுக்கு அந்த இரகசியங்களை சொல்லிக் கொடுப்பார்கள். இல்லாவிடில் அந்த சாத்திரங்கள் அவர்களுடனே முடிந்துவிடும். ஆபிரகாம் பண்டிதர் தமது உண்மையான ஊக்கத்தாலும் தளராத முயற்சியாலும் இத்தகைய தவ முனிவர்களைப் பின்பற்றிப் போய் மலைக் குகைகளில் அவர்களுடன் இருந்து, பல மருத்துவ இரகசியங்களை அறிந்தார். சில மருந்துகளைத் தயாரித்து மக்களிடையே விநியோகிக்கவும், வெகு விரைவில் அவை புகழ்பெற்று அவருக்குப் பெரும் செல்வத்தையும் ஈட்டித் தந்தது. மருந்துக்குத் தேவையான மூலிகைகளை வளர்க்கும் பொருட்டு தஞ்சையிலே பல ஏக்கர் நிலங்களை வாங்கி அயராத உழைப்பாலும் முயற்சியாலும் மருத்துவத் துறையில் மிகவும் புகழும் பொருளும் பெற்றார்.

இசையில் ஊக்கம் கொண்ட பண்டிதர் அவர்கள் இராகங்களைப் பற்றியும் பண்களைப் பற்றியும் ஆராயப் புகுந்து சங்கீத ரத்னாகரம், பரத சாஸ்திரம் முதலிய நூல்களை யும் பின்னர் சிலப்பதிகாரத்தையும் ஆராயப் புகுந்தார். வான சாத்திரமும், சோதிடமும் நன்கு கற்றிந்த பண்டிதருக்குச்

சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இராசி மண்டலம், பன்னிரண்டு இராசிகளின் பெயர் இவை வியப்பூட்டின. பின்னர் தான் அவர் தமிழிசையை எத்தகைய ஒப்பற்ற இலக்கண முயற்சியில் பண்டைத் தமிழர் வான சாஸ்திரத் திற்கும், சோதிடத்திற்கும் ஒத்தவாறு வகுத்து வைத்துள்ளனர் என்பதைக் கண்டறிந்து வடமொழி நூல் இந்த அடிப்படை இலக்கணங்களை ஒன்றையும் அறியாது கண்டபடி பிதற்றிக் கொண்டிருக்கிறதே என்று பல இசை வல்லுநர்கள், வீணை வல்லுநர்கள் முதலியோரை வருவித்து அவர்கள் பயிலும் இசை, ராகங்கள் யாது என ஆராயலானார். அரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர், மைசூர் வீணை சேஷண்ணா மற்றும் பல இசைப் பேரறிஞர்கள் அவருக்கு முற்றிலும் உதவி புரிந்தனர். நுண்ணிசைகளை அரிதிற் கொண்ட நமது தமிழிசைக்கு ஈடும் இணையும் எங்குமில்லை என்று பல மாநாடுகள் கூட்டி இவ்வுண்மையை நிலைநிறுத்தி 'கருணாமிருத சாகரம்' என்ற கடல் போன்ற ஒரு நூலையும் எழுதினார்கள்.

இருபதாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய மற்றொரு இசை இலக்கண ஆசிரியர் 'யாழ் நூல்' எழுதிய சுவாமி விபுலானந்த அடிகள். ஆங்கிலமும் தமிழும் கணிதமும் கற்று புலமை வாய்ந்த இவ்வடிகள் ராமகிருஷ்ண மடத்தின் துறவியாகச் சேர்ந்து கல்வித் துறையில் பெரும்பணி ஆற்றி வந்தார். இலங்கையில் மட்டக்களப்பு என்ற இடத்தில் பிறந்த இவர், சிறு வயது முதலே சிலப்பதிகார நூல் மீது ஆறாக் காதல் கொண்டு அந்நூலைப் பயின்று வந்தனர். இசைத் தமிழைப் பற்றிய செய்திகளை வெளியே கொண்டு வரவேண்டுமென்ற நோக்கோடு பழம்பெரும் தெய்வ நலம் சார்ந்த இசைக் கருவியாகிய யாழைப் பற்றிய ஆராய்ச்சியில் இறங்கினார்கள். சங்க நூல்களிலும் மற்ற இசை நூல்களிலும் காணப்படும் செய்திகளையும் மேனாட்டு இசை முறைகளையும் வட இந்திய இசை இலக்கண நூல்களையும் ஆராய்ந்து தமது ஒப்பற்ற 'யாழ் நூலை' உருவாக்கினார்கள். இப்பேராசிரி யர்கள் இருவரும் இந்நூற்றாண்டில் தோன்றி இந்நூல்களை ஆக்கிச் சிலப்பதிகாரம் என்னும் இசைச் சுரங்கத்திற்குப் பாதையைத் திறந்து விட்டிருக்காமற்போனால் நாம் இன்று இந்த ஆராய்ச்சியில் இறங்கவே முடியாது.

தமிழ்த் தாத்தா என்று அழைக்கப்படும் மகாவித்வான் உ.வே. சாமிநாத ஐயர் அவர்களுடைய தொண்டு தமிழ் உலகம் பெரிதும் போற்றுகின்ற ஒன்று. பல உரைகளைக் கண்டெடுத்து செப்பனிட்டு அவைகளை அச்சில் ஏற்றிய தோடு ஐயர் அவர்கள் பல வேறுபட்ட உரைகளையும் ஒன்று விடாது பதிப்பித்தார். இன்று நமக்குப் புரியாமற் போனாலும், நாளை யாருக்கேனும் தெளிவாகலாம் என்ற பெருநோக்கோடு ஐயரவர்கள் கிடைத்த செய்தி ஒன்று விடாது பதிப்பித்ததற்கு நாம் என்றும் அவர்களுக்குக் கடன்பட்டவர்களாவோம்.

**கீழை நாட்டு இசையும், மேனாட்டு இசையும்:**

நமது இசை உலகில் இன்று பல பண்கள் இராகங்கள் அழியாத ஓவியங்களாகத் திகழ்ந்து வருகின்றன. மேனாட்டினர் மேஜர், மைனர் என்ற இரண்டே பண்களில் தங்களது இசை முழுமையும் பயில்விக்கின்றனர். நாம் நூற்றுக்கணக்கான பண்களைப் பேணிக் காத்து வருகின்றோம். அப்பண்களில் பாடல்களும் ஏராளமாக ஆக்கப்பட்டிருக் கின்றன. இந்திய இசை பொதுவாக இராக அடிப்படையைக் கொண்டதாகும். அதற்கு melodic system என்று பெயர். வடஇந்திய, தென்னிந்திய இசைகளுக்கு அடிப்படை இலக்கணம் ஒன்றேதான். பாடும் முறையில்தான் இந்துஸ் தானி கர்நாடக இசை இரண்டும் வேறுபடுகிறது. ஐரோப்பிய இசையும் பண்டைக் காலத்தில் பண்ணிசையைத் தழுவிய தாகவே இருந்தது. குறிப்பாக கிரேக்க இசையில் தமிழிசைப் பண்களுக்கு இணையான ராகங்களின் (scales) பெயர்களைக் காண்கிறோம். கி.பி.பதினைந்தாம் நூற்றாண்டிலிருந்து மேனாட்டினர் ஒருங்கே பல சுரங்களை ஒலிக்கும் (polyphony) ஹார்மனி என்ற இசை முறையைப் பின்பற்ற ஆரம்பித்தனர். ஆகவே, ஒற்றைச் சுரங்களால் கோர்வையாகப் பண்களின் உருவங்களை இசைக்கும் பழைய முறையை அறவே மறந்தனர். ஜான் செபஸ்டியன் பாக் என்ற இசைமேதை ஐரோப்பிய இசைக்கு வழி வகுத்து பியானோவின் சுரங்களின் அளவுகளையும் திட்டப்படுத்தினார்.

ஆனால் இந்திய நாட்டில் நாம் தொன்றுதொட்டு ஏற்பட்ட பண்ணிசை முறையையே விடாமல் பாதுகாத்துப் போற்றி வருகின்றோம். பலவித நுண்சுரங்களைக் கொண்ட இந்த

ஒப்பற்ற இசை முறை ஆழமும் அகலமும் காண முடியாதது. ஐரோப்பியர்கள் தங்களது இசை வல்லமை முழுமையும் பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்கள் (semi tones) கொண்ட இசையால் மட்டுமே காண்பிக்கின்றனர். ஆனால் நம் நாட்டு இசையில் நாம் காற்சுரங்கள் மட்டுமின்றி, அரைக்காற் சுரங்கள், அதிலும் நுண்ணிய சுரங்கள் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்துகிறோம்.

**அழியா மரபு:**

சரித்திர எல்லைக்கு அப்பாற்பட்ட கிறிஸ்துவுக்கு முற்பட்ட காலத்திலேயே சிறந்து ஓங்கியிருந்த தமிழிசை பிற்காலத்தில் வடமொழி முதலிய மொழிகளின் ஆதிக்கத்தால் பாதிக்கப்பட்டது. தமிழிசை இலக்கண நூல்கள் கால வெள்ளத்தால் அழிந்து போயின. பயிலும் இசை மட்டிலும் கர்ண பரம்பரையாக செவி வழியே கேட்டுப் பண்களின் உருவில் அழியா மரபாக இசை உலகில் இருந்து வருகின்றன. ஒப்பற்ற இலக்கணத்தின் அடிப்படையில் அமைந்தவை ஆதலால் இப்பண் மரபு தங்களுடைய இயல்பான சிறப்பு ஆற்றல்களால் சிறிதும் மங்காமல் பல்வகைப்பட்ட இராகங்களின் உருவாகத் திகழ்கின்றது.

இப்பண் உருக்களுக்கு இலக்கணம் காணும் வகையில் நாம் வடமொழி, தெலுங்கு முதலிய நூல்களை ஆராயப் புகும்பொழுது இத்தொல்லிசைக்குரிய வேர்கள் அங்கு காணப்படவில்லை என்ற உண்மையை அறிகின்றோம். மேலும் காலத்தால் பின்னோக்கிச் செல்லும்போது தமிழிலக்கியங்களிலும் தொல்காப்பியம், சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்களிலும் நமக்குச் சில 'தடயங்கள்' கிடைக்கின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் பல சொற்றொடர்களுக்கு நமக்கு விளக்கம் கிடைக்கவில்லை. இது எதனால் என்றால், நாம் இன்று இசைக்கும் முறைக்கும் பண்டைத் தமிழர் இசைத்த முறைக்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் உள்ளன. சான்றாக இக்காலத்தில் எல்லா இராகங்களையும் ஒரே ஒரு அடிப்படை அல்லது ஆதார சுருதியை வைத்துக்கொண்டு பாடுகிறோம். ஆனால் அக்காலத்தில் சுருதியை அடிக்கடி மாற்றிக் கொண்டு பண்ணுப் பெயர்த்துப் பாடும் முறை இருந்து வந்திருக்கிறது. ஐரோப்பிய இசை முறை இக்காலத்திலும் modulation என்ற இம்முறையை வெகுவாகக் கைக் கொள்கிறது.

ஆகவே தற்கால இசை ஆராய்ச்சிக்கு மேனாட்டு இசை முறையை ஒப்பிட்டு ஆராய்தலும்,குறிப்பாகப் பண்டைய கிரேக்க இசையைப் பற்றிய நூல்களை உடன் வைத்து ஆராய்தலும், பெரும் பயனைக் கொடுக்கும் என்பது என்னுடைய தாழ்வான கருத்து.ஏனெனில் நம்மைப் போன்று கிரேக்க நாட்டினர் இசை நூல்களை இழந்துவிடாமல் காப்பாற்றி வைத்துள்ளனர். நடைமுறையில்தான் இசையை மாற்றிக் கொண்டனர். ஆனால் ஐரோப்பிய இசை அறிஞர்கள் பழைய இசை முறையைக் கைவிட்டு விட்டதால் கிரேக்க இசையைப் பற்றிய நூல்கள் தரும் செய்திகள் அவர்களுக்கு முற்றிலும் விளங்காதனவாக ஆகிவிட்டன. ஆகையால் நம்மிடையே இருக்கும் மரபு வழி இசையையும் கிரேக்க இசை நூல்களையும் வைத்து ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது பல உண்மைகள் நமக்குத் தெளிவாகும் என்பதில் ஐயமில்லை. நமது இலக்கியங்கள் பண்டைக் காலத்தில் தமிழ்நாட்டிற்கும், யவனர் என்று வழங்கப்பட்ட கிரேக்கர் நாட்டிற்கும், எவ்வளவு நெருங்கிய தொடர்புகள் இருந்தன என்பதைக் கூறுகின்றன. சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள இசைப் பண்பாட்டை அறிய நாம் மேனாட்டு இசை பற்றியும் ஆய்வு செய்ய வேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம். இந்த ஆய்வு மிக்க பயன் தரக்கூடியது என்பது பற்றி ஐயமே இல்லை.

# சிலப்பதிகாரம் என்னும் இசைக் கருவூலம்

## 1. மங்கல வாழ்த்து

சிலப்பதிகாரம் தனது முதலாவது காண்டமாகிய புகார்க் காண்டத்தை, திங்கள், ஞாயிறு, மாமழை, பூம்புகார் ஆகியவைகளைப் போற்றிப் புகழும் மங்கல வாழ்த்துப் பாடலோடு கம்பீரமாக ஆரம்பிக்கின்றது:

''திங்களைப் போற்றுதும் திங்களைப் போற்றுதும்
கொங்கலர் தார்ச்சென்னி குளிர்வெண் குடைபோன்றிவ்
வங்கண் உலகளித்த லான்''.

''ஞாயிறு போற்றுதும் ஞாயிறு போற்றுதும்
காவிரி நாடன் திகிரிபோற் பொற்கோட்டு
மேரு வலந்திரித லான்.''

''மாமழை போற்றுதும் மாமழை போற்றுதும்
நாம நீர்வேலி உலகிற் கவனளிபோல்
மேனின்று தான்சுரத்த லான்.''

''பூம்புகார் போற்றுதும் பூம்புகார் போற்றுதும்
வீங்கு நீர் வேலி உலகிற் கவன்குலத்தோடு
ஓங்கிப் பரந்தொழுக லான்.''

மேலும்,

''பொதியி லாயினும் இமய மாயினும்
பதியெழு வறியாப் பழங்குடி கெழீஇய
பொதுவறு சிறப்பிற் புகாரே யாயினும்...''

என்று காவிரி நாடனது பெருமைகளைப் போற்றி, பூம்புகார் நகரம் இமயத்திற்கும் பொதியலுக்கும் இணையான புகழுடையது என்கிறார், சிலம்பின் ஆசிரியர் இளங்கோ அடிகள்.

# அரங்கேற்று காதை

## 2. மாதவியின் ஆடலும் பாடலும்:

மங்கல வாழ்த்துப் பாடலுக்குப்பின் மனையறம்படுத்த காதை வருகின்றது. அதையடுத்து வரும் அரங்கேற்று காதையில்தான்இசை பற்றிய சிறப்பான செய்திகள் நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

ஊர்வசியின் வழிவந்த மாதவி என்ற நாட்டியக்காரப் பெண் ஐந்து வயதிலிருந்து ஏழாண்டுகள் கூத்தின் இலக்கணங் களை நன்கு தேர்ந்து கற்று, முதன் முதலாக நாடக அரங்கில் தனது நாட்டியத்தை அரங்கேற்ற வருகின்றாள்:

**"தெய்வ மால் வரைத் திருமுனி யருள**
**எய்திய சாபத் திந்திர சிறுவனொடு**
**தலைக்கோல்தானத்துச் சாப நீங்கிய**
**மலைப்பருஞ் சிறப்பின் வானவர் மகளிர்**
**சிறப்பிற் குன்றாச் செய்கையொடு பொருந்திய**
**பிறப்பிற் குன்றாப் பெருந்தோண் மடந்தை**
**தாதவிழ் புரிகுழன் மாதவி தன்னை**
**ஆடலும் பாடலும் அழகுமென்றிக்**
**கூறிய மூன்றில் ஒன்றுகுறை படாமல்**
**ஏழாண் டியற்றியோ ரீரா றாண்டில்**
**சூழ்கழன் மன்னற்குக் காட்டல் வேண்டி**
**இருவகைக் கூத்தின் இலக்கண மறிந்து..."**

-அரங்கேற்று காதை-சிலப்பதிகாரம், 1:12.

கூத்தாடும் பெண்ணின் இலக்கணம் இங்குக் கூறப் படுகிறது. அகத்திய முனிவரின் சாபத்துக்கு ஆளாய இந்திரனின் குமாரன் சயந்த குமாரனும், தேவலோகத்து நடன மங்கையாகிய ஊர்வசியும் இவ்வுலகில் வந்து மாதவிக்குப் பிறப்பளிக்க, அப்பெண் தனது பிறப்பின் மேன்மையால் சிறந்த அழகையும் பெற்று, ஆடல் பாடல் இரண்டிலும் கற்று, சிறந்த, பன்னிரண்டு ஆண்டுகளில் அரசன்முன் அரங்கு ஏறுவதற்குத் தகுதியுள்ளவள் ஆனாள். இருவகைக் கூத்தானது தேசியும் மார்க்கமும் என்று கூறப்படுகிறது. நாட்டியத்திற்குரிய அனைத்து இலக்கணங்களும், விதிமுறை

களும், கரணங்களும், அபிநயமும், முழுமையாக இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது. பரத நாட்டிய சாத்திரத்தைக் கூறும் முழுநூல் சிலப்பதிகாரம். சிலர் இதில் கூறப்பட்டுள்ளவை வெறும் கிராமியக் கலைகளும் தெருக்கூத்துகளுமே என்று எண்ணுகிறார்கள். தமிழறிவில்லாததால் அவர்கள் அப்படி எண்ணுகிறார்கள் என்றே நாம் நினைக்க வேண்டியிருக்கிறது.

**3. கூத்து வகைகள்:**

**''பலவகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப்**
**பதினோராடலும் பாட்டுங் கொட்டும்**
**விதிமாண் கொள்கையின் விளங்க வறிந்தாங்**
**காடலும் பாடலும் பாணியும் தூக்கும்**
**கூடிய நெறியின் கொளுத்துங்காலை....''**

**-அரங்கேற்று காதை, 13:17.**

மேலே கூறிய இருவகைக் கூத்தின் இலக்கணமறிந்து, பின் பல்வகைக் கூத்தும் விலக்கினிற் புணர்த்துப் பதினோராடலும் என்பதற்கு விரிவான உரைகள் கொடுக்கப்பட்டிருக்கின்றன.

இருவகைக் கூத்தாவன: வசைக்கூத்து - புகழ்க் கூத்து, வேத்தியல் - பொதுவியல், வரிக்கூத்து - வரிச்சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து - விநோதக் கூத்து, ஆரியம் - தமிழ், இயல்புக் கூத்து - தேசிகக் கூத்து எனப் பலவகைக் கூத்துகள் சொல்லப்படுகின்றன. இருவகைக் கூத்துகளுக்கு மேலும் கிடைக்கின்ற விளக்கம்:

நாயகன் சாந்தமாக ஆடிய கூத்துச் சாந்திக் கூத்தாகும். சாந்திக் கூத்தே தலைவனின்பம், ஏந்தி நின்றாடிய ஈரிரு நடமவை.

**''சொக்கம் மெய்யே அவிநய நாடகம், என்றிப் பாற்படூஉ**
**மென்மனார் புலவர்''**

சொக்கமென்பது சுத்த நிருத்தம். அது நூற்றெட்டுக் கரணமுடைத்து. மெய்க்கூத்து என்பது தேசி, வடுகு, சிங்களமென மூவகைப்படும். இவை மெய்த் தொழிற் கூத்தாகலின் மெய்கூத்தாயின. உடல் அசைவுகளால் செய்யப்படும் நாட்டியம். இவை அகச்சுவை கொண்ட

தாதலின் அகமார்க்கமெனப்படும். அகச்சுவை - இராசதம், தாமதம், சாத்துவிகம் என்பன. "குணத்தின் வழியது அகக் கூத்தெனப்படுமே" என்று குணநூலும், "அகத்தெழு சுவையால் அகமெனப்படுமே" என்று சயந்த நூலும் கூறும். அவிநயக் கூத்து - கதை தழுவாது பாட்டினது பொருளுக்கு கைகாட்டி வல்லபம் செய்யும் பலவகைக் கூத்து. நாடகம் என்பது கதை தழுவி வரும் கூத்து.

விநோதக் கூத்து - குரவை, கலிநடம், குடக்கூத்து, கரணம், நோக்கு, தோற்பாவை முதலியன.

குரவை என்பது காமமும் வென்றியும் பொருளாகக் குரவை செய்யுற் பாட்டாக எழுவரேனும் எண்மரேனும் ஒன்பதின்மரேனும் கை பிணைந்தாடுவது. கலிநடமென்பது கழாய்க் கூத்து.

மேலும் பரதத்திற்கு வேண்டிய பலவகை இலக்கணங் களையும் உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்கள். அவை அறுவகை நிலை, ஐவகைப் பரதம், அங்கக்கிரியை பதினாறு, வருத்தனை நான்கு, நிருத்தக்கை முப்பது ஆக ஏராளமான செய்திகள் காணப்படுகின்றன. இவை சுத்தானந்தப் பிரகாச மென்னும் பழைய தமிழ்ப் பரத நூலிற் காணப்படுவதாகக் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

பரத நாட்டியத்திற்குரிய இவ்விலக்கணங்கள் எங்ஙனம் விரிவாகவும் தெளிவாகவும் வேறு எந்த நூலிலும் அகப்படாத அளவு சிலப்பதிகாரத்தில் காட்டப்பட்டுள்ளது என்ற உண்மையை உணர்த்தவே மேற்கூறிய குறிப்புகள் இங்குக் காண்பிக்கப்பட்டன. இங்கு நாம் சிறப்பாக இசையைப் பற்றியே ஆராய்தலின் நடனப் பகுதியை விடுத்து மீண்டும் இசைப் பகுதிக்கே செல்வோமாக.

**4. பண்ணிசை:**

பாடலும் என்பதற்கு பண்ணல் முதலிய எட்டு வகை இலக்கணங்கள் கூறப்படுகின்றன.

"பாவோ டணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தானம் எட்டாலும் - பாவாய்
எடுத்தல் முதலா இரு நான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்".

"பல இயற்பாக்களோடு நிறத்தை இசைத்தலால் இசையென்று பெயராம்".

"பெருந்தான மெட்டினும் கிரியை களெட்டானும் பண்ணிப்படுத்தலாற் பண்ணென்று பெயராயிற்று'.

'பெருந்தான மெட்டாவன', நெஞ்சும், மிடறும், நாக்கும், மூக்கும், அண்ணாக்கும், உதடும், பல்லும், தலையுமென இவை.'

கிரியைகள் எட்டாவன; எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என இவை.

பாணியும் என்றது தாளங்களைக் குறிக்கும். 'கொட்டு மசையும் தூக்கும் அளவும்ஒட்டப் புணர்ப்பது பாணியாகும்' எனப்படும். இவை மாத்திரைப் பெயர்கள். கொட்டு அரை மாத்திரை, அதற்கு வடிவு 'க'. அசை ஒரு மாத்திரை, அதற்கு வடிவு 'எ'. தூக்கு இரண்டு மாத்திரை, அதற்கு வடிவு 'உ'. அளவு மூன்று மாத்திரை, அதற்கு வடிவு ஃ, என்று கூறப்படும்.

"ககரங் கொட்டே யெகர மசையே உகரந் தூக்கே யளவே யாய்தம்" என்பது சூத்திரம்.

இவற்றின் தொழிலும் கூறப்படுகிறது. கொட்டாவது-அமுக்குதல், அசையாவது-தாக்கியெழுதல். தூக்காவது-தாக்கித் தூக்குதல். அளவாவது-தாக்கின ஓசை நேரே மூன்று மாத்திரை பெறுமளவும் வருதலெனக் கொள்க.

அரை மாத்திரையுடைய ஏகதாள முதலாகப் பதினாறு மாத்திரையுடைய பார்வதிலோசனமீறாகச் சொன்ன நாற்பத்தொரு தாளமும் புறக்கூத்திற்குரியன. ஒன்று முதல் பதினாறு மாத்திரை வரையுள்ள பதினாறு அங்கங்களைக் குறிப்பிடுகின்றனர் போலும். அதை வடமொழியில் ஷோடசாங்கம் என்று கூறுவர்.இந்தப் பதினாறு கூறுகளையுடைய நூற்றியெட்டுத் தாளங்கள் தாளசமுத்திரம், பரத சங்கிரகம் போன்ற நூல்களில் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. இத்தாளங்கள் சிறப்பாகப் பரதத்திற்கு மிகவும் ஏற்றவை. சிம்ம நந்தனம் என்ற தாளத்திற்கு தரையில் மணலைப் பரப்பி, அதன்மீது ஒரு துணியை மூடிவிட்டு நடனம் ஆடினார்களானால் நாட்டியம் முடிந்து துகிலை நீக்கிப் பார்த்தால் சிம்மத்தின் வடிவை அதில்

காணலாம். மிகவும் கடினமான லய வேலைப்பாடுகள் அமைந்த ஒப்பற்ற நடனம் அது. சமீப காலம் வரைகூட பழக்கத்தில் இருந்து, இப்போது அருகிவிட்டது என்று தோன்றுகிறது.

தூக்கு என்பது இத்தாளங்களின் வழி வரும் செந்தூக்கு, மதலைத்தூக்கு, துணிபுத் தூக்கு, கோயிற்றூக்கு, நிவப்புத் தூக்கு, கழாற்றூக்கு, நெடுந்தூக்கு எனப்பட்ட ஏழு தூக்குகளுமென்ப.

**''ஒருசீர் செந்தூக் கிருசீர் மதலை**
**முச்சீர் துணிபு நாற்சீர் கோயில்**
**ஐஞ்சீர் நிவப்பா மறுசீர் கழாஅலே**
**எழுசீர் நெடுந்தூக் கென்மனார் புலவர்''**

**சிலப்பதிகார-உரை.**

மேற்கூறிய சீர் என்பது தாளத்தின் அட்சரக் கணக்கு களைக் கூறுவதாகத் தெரிகிறது. தற்காலத்தில் மூன்று அட்சரத்தை திஸ்ரம் என்றும், நான்கு அட்சரத்தை சதுஸ்ரம் என்றும், ஐந்து அட்சரத்தைக் கண்டம் என்றும், ஏழு அட்சரத்தை மிச்ரம் என்றும், ஒன்பது அட்சரத்தை சங்கீர்ணம் என்றும் வழங்குகிறோம்.

**''ஆடலும் பாடலும் பாணியுந் தூக்கும்**
**கூடிய நெறியின் கொளுத்துங் காலை''**

**-சிலப்பதிகாரம் - அரங்கேற்று காதை, 16:17.**

எனப்படுவது ஆடல் பாடல் ஆகியவை ஒருங்கு சேர்ந்து இணைந்து செயல்படும்போது என்று பொருள்படுகிறது. இக்காலத்தில் நாம், ''பிரமாதமாகக் கொளுத்திவிட்டாயே'' என்று நகைச்சுவையோடு கூறுகிறோம். 'நெருப்பைக் கொளுத்துதல்' என்ற முறையில் பயன்படுத்தப்படும் இச்சொல் அக்காலத்தில் இசையைத் தொழிற்படுத்தும் பொருளில் பயன்படுத்தப் பட்டிருக்கிறது. காலப்போக்கில் சொற்களின் பொருளும் திரிந்து மாறுபடுகிறது.

(சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் மின்னல் வேகத்தில் இசை நடனம் பற்றிய பல செய்திகளைக் கூறிக்கொண்டே போகிறது) அதன் ஒவ்வொரு அடிக்கும் பல பக்கங்கள் கொண்ட உரைகளை எழுதலாம். அரும்பத

உரையாசிரியர், அடியார்க்குநல்லார், இவர்களுக்கு நாம் பெரிதும் கடன்பட்டிருக்கிறோம். அவர்களுடைய உரைகள் இல்லாமற் போனால் இச்சொற்றொடர்களுக்கு நம்மால் பொருள் கண்டுபிடிப்பது இயலாத காரியமாக இருந்திருக்கும்.

**5. ஆடலாசிரியன்:**

பரதத்தைப் பற்றிய சில சிறப்பான செய்திகளை சுருக்கமாகப் பார்த்துக்கொண்டு இசைப் பகுதியை அணுகுவோம்:

> **''பிண்டியு பிணையலு மெழிற்கையுந் தொழிற்கையும்**
> **கொண்ட வகையறிந்து கூத்துவரு காலைக்**
> **கூடை செய்தகை வாரத்துக் களைதலும்**
> **வாரஞ் செய்தகை கூடையிற் களைதலும்**
> **பிண்டி செய்தகை யாடலிற் களைதலும்**
> **ஆடல் செய்தகை பிண்டியிற் களைதலும்**
> **குரவையும் வரியும் வரவல செலுத்தி**
> **ஆடற் கமைந்த ஆசான் தன்னொடும்''**

-அரங்கேற்று காதை, 18:25.

இங்கு முதலில் ஆடலாசிரியரின் இலக்கணத்தைக் கூறிப் பின்னர் இசையாசிரியன், கவிஞன், தண்ணுமை ஆசிரியன், குழலோன், யாழாசிரியன், முதலியவர்களுடைய அமைதியைக் கூறுகின்றார். பிண்டி என்பது ஒற்றைக் கை. பிணையல் என்பது இரட்டைக் கை. ''இணையா தியல்வது இணையா வினைக்கை, இணைந்துடன் வருவதிணைக்கையாகும்'' என்று கூறப்படும். பிண்டி என்ற ஒற்றைக் கை அல்லது இணையாவினைக்கை முப்பத்து மூன்று வகைப்படும். அவை:

1. பதாகை. 2. திரிபதாகை. 3. கத்தரிகை. 4. தூபம். 5. அராளம், 6. இளம்பிறை. 7. சுகதுண்டம், 8. முட்டி. 9. கடகம். 10. சூசி. 11. பத்மகோசிகம். 12. காங்கூலம். 13. கபித்தம். 14. விற்பிடி. 15. குடங்கை. 16. அலாபத்திரம். 17. பிரமரம். 18. தாம்பிர குடம். 19. பிசாசம். 20. முகுளம். 21. பிண்டி. 22. தெரிநிலை. 23. மெய்ந்நிலை. 24. உன்னம். 25. மண்டலம். 26. சதுரம். 27. மான்றலை. 28. சங்கு. 29. வலம்புரி. 30. இலதை. 31. கபோதம். 32. மகரமுகம். ஆகியவை.

இதற்கு எவ்விதம் கைவினை செய்ய வேண்டுமென்று விரிவாக சிலப்பதிகார உரை சொல்லும். பரதம் செய்வோருக்கு மிகவும் பயன்படக் கடிய செய்திகள் அவை. இப்போது பரதம் பயில்வோர் கைக்கொள்ளும் ஹஸ்தம், முத்திரை, என்பவைகள் இந்த இலக்கணங்களைத்தான் பெரிதும் தழுவியிருப்பதாகத் தெரிகிறது.

பிணையல் என்பது இரட்டைக்கை அல்லது இணைக்கை-இரண்டு கைகளும் சேர்ந்து தொழிற்படுவது. அவை பதினைந்து வகையாகும்:

**1.** அஞ்சலி. **2.** புட்பாஞ்சலி. **3.** பதுமாஞ்சலி. **4.** கபோதம். **5.** கற்கடகம். **6.** சுவத்திகம். **7.** கடகாவருத்தம். **8.** நிடதம். **9.** தோரம். **10.** உற்சங்கம். **11.** புட்ப புடம். **12.** மகரம். **13.** சயந்தம். **14.** அபயவத்தம். **15.** வருத்தமானம் ஆகியவை.

இவைகளுக்கும் மிக விரிவான வகையில் தொழிற் செய்யும் முறையை சிலப்பதிகார உரை கூறுகிறது.

மேலும் ஆடல், நிகழ்த்துமிடத்து, ஒரு தொழில் காட்டுமிடத்து, மற்றொரு தொழில் புகாமலும் ஒருஆடல் நடக்குமிடத்து, மற்றொன்றின் வகைப்புகாமலும் குரவைக் கூத்து, வரிக்கூத்து, தேசி, மார்க்கம் என்ற பலவகைத் தொழில்களைத் தனித்தனியே திறம்பட நடத்திக் காட்டியும் பக்குவமாக ஆடலுக்கு ஏற்றவாறு சொற்கட்டுகளைச் சொல்லி நடத்தும் நட்டுவனாராகிய ஆடற்கமைந்த ஆசானின் பண்புகள் பற்றி இதுவரைப் பேசப்பட்டன.

**6. இசையாசிரியன்:**

அடுத்து இசையாசிரியனின் இலக்கணம் கூறப்படுகிறது. இக்காலத்தில் Music Director என்று அழைக்கப்படுவர்.

> **''யாழுங் குழலும் சீரு மிடறும்**
> **தாழ்குரல் தண்ணுமை ஆடலொ டிவற்றின்**
> **இசைந்த பாடல் இசையுடன் படுத்து**
> **வரிக்கு மாடற்கும் உரிப்பொரு ளியக்கித்**
> **தேசியத் திருவி னோசை யெல்லாம்**
> **ஆசின் றுணர்ந்த அறிவின னாகிக்**
> **கவியது குறிப்பும் ஆடற் றொகுதியும்**

பகுதிப்பாடலும் கொளுத்துங் காலை
வசையறு கேள்வி வகுத்தனன் விரிக்கும்
அசையா மரபின் இசையோன் தானும்
-அரங்கேற்று காதை, 26:36.

இசையாசிரியன் யாழ், குழல், பாட்டு, தாளம், தண்ணுமை என்ற மிருதங்கம் போன்ற இசைக் கருவிகளின் இசையை வாத்திய கோஷ்டியாகத் திறம்பட இயக்குவதோடு பாடலுக்கு ஏற்ற இசையையும் பாடலின் பொருளுக்கேற்ற உணர்ச்சி, பாவங்களையும் அமைத்துக்கொண்டு பாடலின் சொற்களுக்கு ஏற்ற இசை அலங்காரங்களைக் கொடுத்து கவிஞன் என்ன நோக்கோடு பாடல் செய்தானோ அந்த உணர்வும் இரதமும் இசையில் தோற்றும்படியும் ஆடலாசிரியன் இசையை எதிர்பார்க்கின்றபடி அதற்கு தக்க இசையோடும் பாடலின் எந்த பகுதிக்கு எவ்வண்ணம் இசை பொருந்துமாறு இருக்க வேண்டுமோ அவ்வண்ணம் இசை வகுத்து இசைக் கருவிகளை இசைக்குமாறு வழி நடத்திச் செல்லும் பெரும் தகுதி உடையவனாய் இருக்க வேண்டும் என்று இசையாசிரியனின் இலக்கணம் கூறப்படுகிறது.

## யாழும் வங்கியமும்

**7. அடியார்க்கு நல்லார் உரை வருமாறு:-**

"யாழ்ப் பாடலும் வங்கியப் பாடலும் இருவகைத் தாளக் கூறுபாடுகளும் மிடற்றுப் பாடலும் மந்தமாகிய சுரத்தினை யுடைய தண்ணுமையும் அகக்கூத்துப் புறக்கூத்துப் பதினோ ராடலென்னும் கூத்துகளும் வல்லவனாய் இவற்றுடனே சேரச் செய்த உருக்களை இசை கொள்ளும்படியும் இரதம் பொருந்தும்படியும் புணர்க்கவும் வல்லவனாய் இருவகைப் பட்ட பாடல்களுக்கும் பொருளான இயக்கம் நான்கினையும் அமைத்துத் தேசாந்திரங்களிற் பாடைகளையும் அறிந்து, அந்தப் பாடைகள் இசை பூணும்படியும் அறிந்து, இயற் புலவன் நினைவும் நாடகப் புலவன் ஈடுவரவுகளும் இவற்றுக்கு அடைத்த பாடல்களும் விரிக்கவும் வல்லனா யுள்ள இசைப் புலவனுமென்றவாறு". யாழ் என்றது நரம்புக் கருவி. அவை நால்வகைப்படும். பேரியாழ், மகர யாழ், சகோட யாழ், செங்கோட்டி யாழ் என்பவை. பேரியாழுக்கு

இருபத்தோரு நரம்புகளும், மகர யாழுக்கு பத்தொன்பதும், சகோட யாழுக்கு பதினாலும், செங்கோட்டி யாழுக்கு ஏழு நரம்புகளும் கூறப்பட்டுள்ளன. குழல் என்பது ஊது கருவி யாகிய வங்கியம். குழல் செய்வதற்கு மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி மரங்கள் பயன் படுத்தப்பட்டன. குழலின் இலக்கணம்: நீளம் இருபது விரல், சுற்றளவு நாலரை விரல், என்று பலவித இலக்கணங்கள் கூறப்பட்டுள்ளது.

குழலை ஊதும்போது ஏழு சுரங்களுக்கு ஏழு விரல்கள் எங்ஙனம் தொழிற்படுத்த வேண்டுமெனவும் சொல்லப் படுகிறது. இடக்கையிற் பெருவிரலும், சிறுவிரலும் நீக்கி, மற்றை மூன்று விரலிலும் வலக்கையிற் பெருவிரலொழிந்த நான்கு விரலும் ஆக ஏழு விரலும் தொழிற்படுவன.

குழலின் ஏழு துளைகளில் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற ஏழு சுரங்களும் பிறக்கும்.

''ச ரி க ம ப த நி யென்ற யெழுத்தாற் றானம்
வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத் தெரிவரிய
ஏழிசையுந் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்
சூழ் முதலாந் சுத்தத்துளை''

ஏழிசையாவன: சட்சம், ரிடபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிடாதம் ஆகியன. இந்த ஏழிசையி லிருந்து பண்கள் பிறக்கும். சீரும் என்பதற்கு, 'செம்முறை உறழ்பே, மெய்ந்நிலை, கொட்டல், நீட்டல், நிமிர்த்தல்'' என்று சொல்லப்படுகின்ற வண்ணக் கூறுபாட்டையும் இருவகைத் தாளக் கூறுபாட்டையும் பாலை நிலையினையும் பண்ணுநிலையினையும் நிலைப்படப்படுத்துத் தூயதாகக் காட்டும் தன்மையாகும்'' என்று உரை கூறப்படுகிறது.

தாளத்தின் அங்கங்களாகிய தட்டுதல் அல்லது கொட்டுதல், நீட்டல், நிமிர்த்தல் என்ற செயல்களைக் கூறக் காண்கிறோம். இன்றும் இவ்வாறே தாளங்கள் எண்ணப் படுகின்றன. பாலைநிலை என்பது ஒரு பண்ணின் ஆரோகணம், அவரோகணம் அதாவது ஆரோசை (Ascent) அமரோசை (Descent) ஆகிய பிற இலக்கணங்களைக் குறிப்பது. பாலை என்பது ஒரு Scale; ஒரு பண்ணிற்கு

இன்னின்ன சுரங்கள் என்ற வரம்பைக் குறிப்பது. பண்ணு நிலை என்பது, 'எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு' என்று எட்டுக் கிரியைகளினால் பண்ணிப்படுத்தல், பெருந்தானம் எட்டாகிய 'நெஞ்சு, மிடறு, நாக்கு, மூக்கு அண்ணாக்கு, உதடு, பல், தலை'' இவைகளில் பிறக்கும் சுரங்களின் ஒலிகளை மேற்கூறிய எட்டுக் கிரியைகளால் பண்ணிப்படுத்தல் பண்ணுநிலையாகும்.

**8. மிடற்றிசை:**

மிடறு என்பது குரற் சாரீர வீணையென்று சொல்வர்.

''பூதமுதற் சாதனத்தாம் புற்கலத்தின் மத்திமத்து
நாத முதலா மெழுத்து நாலாகி - வீதி
வருவரத்தாற் றானத்தால் வந்து வெளிப்பட்
டிருவரத்தாற் றோற்ற மிசைக்கு''

-சிலப்பதிகார உரை.

புற்கலம் என்பது உடம்பு. மண், நீர், தீ, வளி, வான் என்ற ஐவகை பூதங்களால் ஆனது. உடம்பானது பஞ்சபூதங்களால் ஆக்கப்பட்டு, தச வாயுக்களாலும் நாடிகளாலும் பிராண னாலும் இயக்கப்படுகிறது.

''துய்ய வுடம்பளவு தொண்ணூற்றா றங்குலியா
மெய்யெழுத்து நின்றியங்கு மெல்லத்தான் - வையத்
திருபாலு நாற்பதோ டேழ்பாதி நீக்கிக்
கருவாகு மாதாரங் காண்''

சிலப்பதிகாரம் - உரை-அரங்கு.

இசைக்கு பிறப்பிடமாயுள்ள ஆதாரத்தை இச்செய்யுள் கூறுகிறது. ஒருவருடைய சரீரத்தின் அளவு தன் கையால் தொண்ணூற்றாறு அங்குலம். இதனுள் மேலே நாற்பத்தேழரை அங்குலமும் கீழே நாற்பத்தேழரை அங்குலமும் விட்டு நடுநின்ற ஓரங்குலம்தான் மூலாதாரம்.

''மூலாதாரந் தொடங்கிய எழுத்தின் நாதம் ஆளத்தியாய்ப்பின்
இசையென்றும் பண்ணென்றும் பெயராம்''

சிலப்பதிகாரம்-உரை.

''பாவோடணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தானம் எட்டானும் - பாவாய்

எடுத்தல் முதலா இருநான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்.''

பல இயற்பாக்களோடு நிறத்தை இசைத்தலால் இசை யென்று பெயர். பெருந்தானம் எட்டு, கிரியைகள் எட்டு, இவைகளை மேலே பார்த்தோம்.

**9. ஆளத்தி:**

ஒரு பண்ணை பலவிதத் தொழில்களால் பண்ணிப்படுத்தி, விரிவுபடுத்திப் பாடுவது ஆளத்தியாகும். இக்காலத்தில் ஆலாபனை என்று கூறப்படும். ஆளத்தியை எங்ஙனம் செய்வது என்று பார்ப்போம்.

''மகரத்தின் ஒற்றாற் சுருதி விரவும்
பகரும் குறில்நெடில் பார்த்து - நிகரிலாத
தென்னா தெனாவென்று பாடுவரே லாளத்தி
மன்னாவிச் சொல்லின் வகை.''

சிலப்பதிகாரம்-உரை-அரங்கு.

ஆலாபனை செய்யுமிடத்து தென்னா, தெனா, தரனனா என்றும் ம்'- என்று வாயை மூடிக்கொண்டு பாடுதலும் குறிலும் நெடிலும் கலந்ததுமாக இருக்கும். இவ்விலக் கணங்கள் அனைத்தும் இன்றுவரை இசையுலகில் பின்பற்றப் படுவதேயாம். இவை காட்டாளத்தி, நிறவாளத்தி, பண்ணாளத்தி என்று மூவகைப்படும். காட்டாளத்தி அச்சுடன் நிற்கும். அதாவது தாளத்துடன் நிகழும். நிறவாளத்தி பாரணையுடன் நிகழும். பாரணை என்பது கூடத்துடன் நிகழ்வது. பண்ணாளத்தி பண்ணையே கருதி நிகழ்த்தப் படுவது.

மேலும்,

''குன்றாக் குறிலைந்தும் கோடா நெடிலைந்தும்
நின்றார்ந்த மந்நகரத் தவ்வோடு - நன்றாக
நீளத்தா லேழு நிதானத்தா னின்றி யங்க
ஆளத்தி யாமென் றறி''

எனவும் கூறப்படும்.

குற்றெழுத்தாவன: அ இ உ எ ஒ ஆகியவை. நெட்டெழுத்துகள்: ஆ ஈ ஊ ஏ ஓ ஆகிய ஐந்தும் ஆகும்.

மெய்யெழுத்துகள் பதினெட்டில் மவ்வும், நவ்வும், தவ்வும் ஆகிய மூன்று மட்டுமே ஆளத்திக்கு வரப்பெறும். இம்மூவகை மெய்யினுள் மவ்வினம் சுத்தத்திற்குரியது. நவ்வினம் சாளரத்திற்குரியது. தவ்வினம் தமிழிற்குரியது.

இங்ஙனம் பிறந்து பண்ணப்படும் பண்ணும் இசையு மாகிய இவற்றைப் பயக்கும் மிடறு, ஆகுபெயரால் மிடற்றுப் பாடல் என்றாயிற்று.

இசையுலகில் மிடற்றுப் பாடல்தான் முதன்மை இடத்தைப் பெறும். அது எங்ஙனம் எனில் லய வாத்தியங்கள் தாளக்கூறுகளை மட்டும் பெற்று ஒலிக்கிறது. பிற இசைக் கருவிகள் யாழ், குழல் போன்றவை தாளக்கூறுடன், பண்ணிசைக்கும் பெருமையையும் பெற்றிருக்கும். மிடற்றிசை தாளம், பண் இரண்டொடு பாடலையும் அதன் பொருளையும் பயக்கும் பேறு பெற்றது. ஆகவே, எந்த இசைக் கருவியாயினும், மிடற்று இசையில் பாடுவது போன்றே இசைக்க வேண்டும் என்ற இலட்சியத்துடனே தான் செயல்படுகின்றது.

**10. பாடுவோருக்குரிய இலக்கணம்:**

பாடன் மரபில் ஒரு இசைக்கலைஞர் எவ்வித இலக்கணங்களோடு பாடவேண்டும் என்பதை இசைமரபு என்னும் நூல் கூறுகிறது:-

''கண்ணிமையா கண்டந் துடியா கொடிறசையா
பண்ணளவும் வாய்தோன்றா பற்றெரியா - எண்ணிலிவை
கள்ளார் நறுந்தெரியாற் கைதவனே கந்தருவர்
உள்ளாளப் பாட லுணர்''.

-நச்சினார்க்கினியருரை-மேற்கோள்.

இசை அரங்கில் அமர்ந்து பாடும்போது அங்க சேட்டைகள் செய்யாமல் மிடறு வீங்காமல், வாயைப் பெரிதாகத் திறந்து பற்கள் அனைத்தையும் காட்டாமல், அழகாக இனிய முக பாவத்துடன் பாடுதல்தான் இலக்கண முறையாகும்.

உள்ளாளப் பாடல் என்பது மூக்கால் பாடுவது, அடித் தொண்டையில் பாடுவது போன்றில்லாமல் கண்டத்திலிருந்து வரும் தூய்மையான இனிய ஓசை.

''முன்பு கூறிய கிரியைகள் எட்டுடனே 'உள்ளாளம்' விந்து, நாதம்'' என்ற மூன்றினையும் கூட்டப்பெறுகின்ற பதினொன்றும் பதினோரு பாடல் தொழில்கள் எனப்படுவது''

நச்சினார்க்கினியர் மேற்கோள்:-

''உள்ளாளம் விந்துவுட னாத மொலியுருட்டுத்
தள்ளாத தாக்கெடுத்தல் தான்படுத்தல் - மெள்ளக்
கருதி நலிதல் கம்பித்தல் குடிலம்
ஒருபதின்மே லொன்றென் றுரை.''

- நச்சினார்க்கினியர்-மேறகோள்.

உள்ளாளமும் குடிலமும்ஒன்றே என்று கூறுவாருமுளர்.

'விந்து, நாதம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு, என்னும் ஐந்தும் ஒரு தொகுதியாக 'எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், என்னும் ஐந்தும் மற்றொரு தொகுதியாக நிற்ப வெனக் காணப்படுகின்றது. பின்வரும் ஐந்தின் இலக்கணம் வருமாறு:-

''எடுத்தல்பாட் டுச்சமாம் எண்படுத்தல் மந்தம்
தடுத்து நலிதல் சமமாம் - தொடுத்தியன்ற
தள்ளாத கம்பிதந் தானடுங்கல் நற்குடிலம்
உள்ளாளப் பாட லுணர்''

- நச்சினார்க்கினியருரை-மேற்கோள்.

''உள்ளாளப் பாட்டுப் பாடுங்கால், இடை பிங்கலையை இயக்க மறுத்து, மூலாதார முதல் பிரமரந்திரமளவும் நின்ற வெளியிலே இயக்கிப் பாடுதலென்பர்.''

''பண்ணொன்று பாடலது வொன்று பல்வளைக்கை
மண்ணொன்று மெல்விரலும் வானரம்பின் மேனடவா
விண்ணின் றியங்கி மிடறு நடுநடுங்கி
எண்ணின்றி மாத ரிசைதோற் றிருந்தனளே''.

என்னும் சீவக சிந்தாமணிப் பாடலினுள்ளே, 'விண்' என்றது மேலே கூறிய வெளியினை. அவ்வெளியிலே இயங்கிப் பாட வேண்டிய உள்ளாளத்திலே மிடறு நடுங்குதலால் ஏற்பட்ட கம்பிதம் கலந்தது குறையாயிற்று. ஆதலினாலே காந்தருவதத்தை யாழ்ப் போரிலே தோல்வியடைந்தாள்.

## 11. ஆலாபனையின் இலக்கணம்:

''பருந்து நிழலும்போற் பாட்டும் எழாலும்
திருந்து தார்ச் சீவகற்கே சேர்ந்தன''

இங்கு பருந்தின் இயக்கம் பாடற்றொழிலுக்கு ஒப்பாகக் கூறப்பட்டது. எங்ஙனமெனின், 'பருந்து' பறக்குமிடத்து முறையே உயர்ந்து அந்நிலத்தின்கண் நின்று ஆய்ந்து பின்னும் அம்முறையே மேன்மேலும் உயர்கின்றாற் போலப் பாடவேண்டுதலின் அதற்கு உவமமாயிற்று.

சிலர் தென்னிந்திய இசைக்கு இராகம் பாடுவதற்கு ஏதும் குறிப்பிட்ட முறை இல்லை என்று எண்ணுகின்றனர். அது தவறு. ஆளத்தி அல்லது ஆலாபனையானது கீழே மந்திர ஸ்தாயியில் கீழ் பஞ்சமம் முதல் காந்தாரம் வரை ஆரம்பித்து விளம்பம் மத்திமம் துரிதம் முதலிய காலங்களில் பல சங்கதிகள் அதாவது இசைத் தொடர்களைப் பாடி அழகுபடுத்திப் பின்னர் மத்திம ஸ்தாயியில் வந்து மத்திமம் பஞ்சமம் ஆகிய சுரங்களில் சஞ்சரித்துத் தாரஸ்தாயிக்குச் செல்லவேண்டும். அங்கு மேல்பஞ்சமம் வரை சென்று ஆளத்தி செய்து பின் மேலிருந்து கீழே வந்து மூன்று ஸ்தாயிகளையும் அணைத்து பிருகாக்கள், சங்கதிகள் முதலிய பாடி கீழே கொண்டுவந்து ஆதார சுருதியில் நிறுத்த வேண்டும்.

வட இந்தியர் கையாளும் ஆளத்தி வேறு வகையானது. அவர்கள் விளம்ப காலத்தில் ஆரம்பித்துக் கீழிருந்து மேல் வரை சென்று திரும்புவர். பின்னர் மத்திம காலம் துரித காலம் இவற்றிற்கும் இவ்விதமே கீழிருந்து மேலே போய் வருவர். ஆகவே அம்முறை கம்பீரமான பருந்தின் இயக்கம் படிப்படியாகச் செல்வதுபோல் இல்லாமல் மேலும் கீழுமாக திரும்பத் திரும்ப இசையை பயில்வது ஏதோ இசைப் பயிற்சி சாதகம் செய்வதுபோல் இருக்கும். தென்னிந்திய இராகங்கள் நுண்சுரங்களையும் தனித்தனி சிறப்பு அம்சங்களையும் பெற்று ஒவ்வொரு இராகமும் ஒரு தனி தேவதை போல் அழகுற மிளிரும்.

### 12. தாள்க் கருவிகள்:

தாழ்குரல் தண்ணுமை என்றது மிருதுவாக அடக்கி வாசிக்கப்படும் மிருதங்க வாத்தியத்தைக் குறிக்கும்.

தாள வாத்தியங்கள் பலவகைப்புட்டன. அவை பேரிகை, படகம், இடக்கை, உடுக்கை, மத்தளம், சல்லிகை, கரடிகை, திமிலை, குடமுழா, தக்கை, கணப்பறை, தமருகம், தண்ணுமை, தடாரி, அந்தரி, முழவு, சந்திர வளையம், மொந்தை, முரசு, கண் விடுதூம்பு, நிசாளம், துடுவை, சிறுபறை, அடக்கம், தகுணிச்சம், விரலேறு, பாகம், உபாங்கம், நாழிகைப் பறை, துடி, பெரும்பறை என்ற இவை யாவும் தோற்கருவிகள்.

இவை அக முழவு, அகப்புற முழவு, புறமுழவு, புறப்புற முழவு, பண்ணமை முழவு, நாண் முழவு, காலை முழவு என ஏழுவகைபப்டும்.

> "தரித்த மதங்கமொடு மத்தளஞ் சல்லி,
> பெருத்த கரடிகையே பேரி உரத்த,
> படகங் குடமுழவம் பாங்காய ஏழும்
> அடைவே முதற்கருவி யாம்"

என்று சுத்தானந்தப் பிரகாசம் கூறும்.

அவற்றுள் அகமுழவாவன:- மேற்கூறிய உத்தமமான மத்தளம் சல்லிகை இடக்கை கரடிகை பேரிகை படகம் குடமுழா ஆகியவை.

அகப்புற முழவாவன:- மத்திமமான தண்ணுமை தக்கை தகுணிச்சம் முதலியன.

புற முழவாவன:- நெய்தற்பறை முதலாயின.

பண்ணமை முழவாவன:- வீர முழவு நான்கும் - முரசு, நிசாளம், துடுமை, திமிலை ஆகியவை.

நாண்முழவாவன:- நாட்பறை அல்லது நாழிகைப்பறை.

காலை முழவு - துடி என்பது.

மத்தளம் - 'மத்து' ஓசைப் பெயர் இடையீடனாகிய கருவிகட்கெல்லாம் தளமாதலான் மத்தளமென்று பெயர்.

இக்கருவி பல கூத்துகளுக்கு உரித்தாகலானும் பாடலெழுத்தான் பிறத்தலானும் முழவுகளெல்லாம் இதனுள்ளே பிறத்தலானும் இதனை நான்முகனென்பர்.

சல்லிகை - இக்கருவி சல்லென்ற ஓசையுடையதாகலின் சல்லிகை என்று பெயர் பெற்றது.

ஆவஞ்சி, குடுக்கை, இடக்கை மூன்றும் ஒன்றே. ஆனினுடைய வஞ்சித் தோலைப் போர்த்தலால் ஆவஞ்சி என்று பெயராயிற்று. குடுக்கையாக அடைத்தலால் குடுக்கை என்று பெயராயிற்று. வினைக் கிரியைகள் இடக்கையாற் செய்தலின் இடக்கை என்று பெயர் பெற்றது.

கரடிகை என்பது கரடி கத்தினாற் போல் ஓசையுடைத்தாதலால் அப்பெயர் பெற்றது. இவற்றுள் முதற் கருவி மத்தளம். இடைக் கருவி சல்லிகை. கடைக் கருவி உடுக்கை. ஆடல் என்றது - அகக்கூத்து, புறக்கூத்து, பதினோராடல் ஆகியவை. பதினோராடல்கள்: 1. அல்லியக் கூத்து, 2. குடைக் கூத்து, 3. குடக் கூத்து, 4. பாண்டரங்கம், 5. மரக் கூத்து, 6. கொடுகொட்டி, 7. பாவைக் கூத்து, 8. கடையம், 9. பேடு, 10. துடி, 11. மரக்கால் ஆகியவை.

**13. தேசிகத் திரு:**

தேசிகத் திருவினோசை கடைபிடித்துத்
தேசிகத் திருவினோசை யெல்லாம்
ஆசின் றுணர்ந்த அறிவினனாகி''

-அரங்கேற்றுக் காதை-30:33.

தேசிகத் திருவின் ஓசை கடைபிடித்து - என்பது இயற்சொல், திரிச்சொல், திசைச் சொல், வடசொல் ஆகிய சொற்களை இசைக்கேற்றவாறு அமைத்துப் பாடுதல்.

கவிஞனுடைய குறிப்பை மனதிற்கொண்டு இவ்வகை யான ஆடல், பாடல், சொற்கள், கருத்து, இடம், காலம் இவற்றிற்கு ஏற்றவாறு திறம்பட பாடலை இயக்க வேண்டியவன் அசையாமரபின் இசையோன்.

**14. கவிஞன் அமைதி:**

இதற்குப்பின் கவிஞன் அமைதி கூறப்படுகிறது.

''இமிழ்கடல் வரைப்பிற் றமிழக மறியத்
தமிழ் முழுதறிந்த தன்மைய னாகி
வேத்தியல் பொதுவியல் என்றிரு திறத்தின்
நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைபிடித்

திசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை யுணர்ந்தால்
அசையா மரபி னதுபட வைத்து
மாற்றோர் செய்த வசைமொழி யறிந்து
நாத்தொலை வில்லா நன்னூற் புலவனும்''

-அரங்கேற்று காதை-37:44.

மூன்று புறமும் கடலால் சூழப்பட்ட தமிழகமெங்கும் தமிழில் துறை போகியவன் என்ற பெயர் பெற்று, வேத்தியல், பொதுவியல் என்ற அரசவைக்கும் பொது மக்களுக்கும் ஏற்ற நாட்டிய, நாடக இலக்கண நூல்களை நன்கு கற்று, இசைக் கலைஞன் தனது திறனையெல்லாம் காட்டிச் சிறப்புறச் செய்யுமாறு கவி அமைக்க வல்லவனும் எதிரிகளையும் தனது திறமையால் நாணும்படிச் செய்பவனும் ஆகிய நன்னூற் புலவன் நாடகக் கவிதையை அமைக்கின்றான்.

**15. தண்ணுமை ஆசிரியன்:**

(இனி, தண்ணுமையாசிரியன் அமைதி கூறப்படுகிறது.

''ஆடல் பாடல் இசையே தமிழே
பண்ணே பாணி தூக்கே முடமே
தேசிக மென்றிவை யாசி னுணர்ந்து
கூடை நிலத்தைக் குறைவின்று மிகுத்தாங்கு
வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கி
வாங்கிய வாரத் தியாழுங் குழலும்
ஏங்கிய மிடறும் இசைவன கேட்பக்
கருகிர்க் கரணங் குறியறிந்து சேர்த்தி
ஆக்கலும் அடக்கலும் மீத்திறம் படாமை
சித்திரக் கரணஞ் சிதைவின்றிச் செலுத்தும்
அத்தகு தண்ணுமை யருந்தொழில் முதல்வனும்.''

அரங்கேற்று காதை-45:55.

ஆடலாகிய எல்லாக் கூத்துகளும் பாடலாகிய பண்ணல் முதலிய பாடல் தொழில்களும் இசையாகிய நரப்படைவால் உரைக்கப்பட்ட பதினோராயிரத்துத் தொள்ளாயிரத்துத் தொண்ணூற்றொன்றாகிய ஆதி இசைகளும் - இயல் இசை நாடகம் என்ற முத்தமிழும், பண்ணாகிய பண்ணும், பண்ணியல், பண்திறம், திறத்திறம் ஆகியவையும், பாணி என்ற இருவகைத் தாள விகற்பங்களும், தூக்கு என்ற

செந்தூக்கு முதலிய ஏழு தூக்குகளும், முடமென்றது இவற்றில் வரக்கூடிய குற்றங்களும், தேசிகம் என்றது இயற்சொல், திரிச்சொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்னும் சொற்பிரயோகங்களும் ஆசின் உணர்ந்து என்றது, இங்குச் சொல்லப்பட்ட ஒன்பதும் இலக்கண வழியே நுண்ணியதாக அறிந்து என்று பொருளாயிற்று.

ஆடல், பாடல், இசை, தமிழ், பண், பாணி, தூக்கு, முடம், தேசிகம் ஆகிய ஒன்பதையும் நன்கு உணர்ந்து அறியும் தன்மை உடையவனாய் இருத்தல் வேண்டும் தண்ணுமை முதல்வோன்.

மிருதங்கத்தை இயக்கும் தண்ணுமை முதல்வன் தான் ஆடல் பாடல் அரங்குகளில் 'காலப்பிரமாணம்' என்று சொல்லப்படும் காலக் கதியை ஓடாமல் இழுக்காமல் அடக்கி ஆளக் கூடியவன். குதிரை மீது உட்கார்ந்து லகானைப் பிடித்து ஓட்டும் பணியை ஒக்கும் தண்ணுமை முதல்வரின் பணி. பாடலை அமுத்திவிடும் வகையிலே ஓங்கி அறைந்து வாசிக்காமலும் அல்லது பாடலின் அளவுக்கேற்ற ஒலியின்றி தாழ்ந்து போய் விடாமலும், தனக்கு அடங்கிய பிற தாளக் கருவிகளையும் பாங்குற அமைத்து நடத்துபவன் தண்ணுமை முதல்வன். தமிழே - என்பதற்கு சிலப்பதிகார உரையில் 'வடவெழுத்தொரீஇ வந்த எழுத்தானே கட்டப்பட்ட வாக்கியக் கூறுகளாம்' என்று பொருள் கூறப்பட்டுள்ளது. எந்த ஒரு சொல்லுக்கும் வடமொழியை மூலமாகக் காட்டும் ஒரு கொடிய வழக்கம் இடைக்காலத்தில் நிரம்ப இருந்ததாய் தெரிகிறது. தமிழில் ஒவ்வொரு சொல்லுக்கும் வேர்ச்சொல் பொருள் இவை இருக்கின்றன. தமிழோசை வடசொல்லாகி என்று ஆழ்வார் பாசுரம் சொல்லுமாப் போல் கணக்கற்ற தமிழ்ச் சொற்கள் வடச் சொற்களாகி இருக்கின்றன. தமிழைச் சமஸ்கிருத மயமாகச் (Sanskritising) செய்ய பெரிய முயற்சிகள் நடந்துள்ளன என்பதும் தெரிகிறது.

தேசிகம் என்றது இயற்சொல், திரிசொல், திசைச்சொல், வடசொல் என்று பொருள் கூறப்படுகிறது. ஒரு தமிழ்ச் சொல் பிறமொழிக்குச் செல்லும்போது மாறும்விதமும் பிறமொழிச் சொற்கள் தமிழுக்கு வந்தால் அவை எவ்விதம் உருக் கொள்ளும் என்பதை இச்சொற்றொடர் விளக்குவதாகத் தெரிகிறது.

**16. கூடை நிலமும் வார நிலமும:**

''கூடை நிலத்தைக் குறைவின்றி மிகுத்தாங்கு
வார நிலத்தை வாங்குபு வாங்கி''

கூடை நிலம் என்பது ஒருவர் எடுத்து விரிவு செய்து இசைக்கும் பாடல். அப்பாடலை அல்லது அந்த இசையைக் கூடப்பாடுவோரும் மற்ற யாழ் குழல் போன்ற கருவிகளும் ஏற்று தாம்தாம் அதைச் செம்மையுற இசைத்தல் வாரப் பாடல், இசையைப் பின்பற்றிப் பாடுதல் - பின்னணிக் கூட்டுதல் என்றும் சொல்லலாம்.

'வாரம் பாடும் தோரிய மகளிரும்' என்றும் கூறப்படும். இசை என்பதற்கு, 'உயிருயிர் மெய்யள வுரைத்த ஐம்பாலி லும், உடல், தமிழ், இயல், இசை ஏழுடன் பகுத்து, மூவேழ்பெய்தந்... தொண்டு மீண்ட பன்னீராயிரம் கொண்டனரியற்றல் கொளை வல்லோர் கடனே' என்ற சூத்திரம் சுட்டிக் காட்டப்படுகிறது. கொளை என்பது பாட்டு. ஏழு சுரங்களின் பலவகைப்பட்ட கூட்டுறவினால் ஆயிரக்கணக்கான பண்களை உருவாக்கலாம். இச்சூத்திரம் முழுமையாக இல்லாமலிருப்பதால் எந்த அடிப்படையில் இசைப் பண்களை உருவாக்கலாம் என்று கூறுகிறது என்பது புரியவில்லை. ஆயினும் சுரங்களின் பலவகைச் சேர்க்கை யால் பதினோராயிரம் இசைகளைக் காணும் மரபு உள்ளது. அவ்வகையில் சில நூல்களும் உள்ளன.

**17. குழலோன் அமைதி:**

''சொல்லிய இயல்பினிற் சித்திர வஞ்சனை
புல்லிய வறிந்து புணர்ப்போன் பண்பின்
வர்த்தனை நான்கு மயலறப் பெய்தாங்கு...''

-அரங்கேற்று காதை-46:48.

இங்கு குழல் ஊதுபவனின் அமைதி சொல்லப் படுகிறது. 'சித்திர வஞ்சனை புல்லிய லறிந்து புணர்ப் போன்' என்றது குழலூதுவதில் சித்திரப் புணர்ப்பு வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்ற இருவகைத் தொழில் முறைகள் (Technique) கூறப்பட்டன. குழலின் துளைகளில் விரல்களை வைத்து இசைக்கும்போது அந்தந்த எழுத்துகளுக்கு ஏற்றவாறு இசையைப் பொருத்தி அமைத்து வாசித்தல். வஞ்சனைப் புணர்ப்பு என்றது வல்லொற்றுக்கள் வந்தாலும் அவற்றை மெல்லொற்று போல்

நெகிழ்த்தி வாசித்தல். குழலில் ஏழு துளைகளை வைத்துக் கொண்டு மந்தம், சமம், உச்சம் ஆகிய மூன்று ஸ்தாயி களுக்குரிய சுரங்களை இசைக்க வேண்டியுள்ளது. வலிவு, மெலிவு இவற்றை விரல்களைத் தக்கவிதம் தொழிற்படுத்து வதால் இசைக்க முடியும் என்ற கூற்றை விளக்குகின்றது. மேற்படி வரிகள் 'வர்த்தனை நான்கு மயலறப் பெய்தாங்கு' என்றதற்கு வங்கியத்து விரலுணர்ந்து ஊதுந்துளைகள் தர்ச்சனி முதலாக விட்டுப் பிடிப்பது ஆரோகணமும், கனிட்டன் முதலாக விட்டுப் பிடிப்பது அவரோகணமும் இரண்டு கூறும் இப்படிச் செய்தல் வர்த்தனையாகலான். இப்படியாக நூற்று மூன்று பண்ணீர்மைகளையும் தந்நிலை குலையாமல் காட்ட வல்லனாதல் என்று சிலப்பதிகார உரை பொருள் கூறுகிறது. இதன்மூலம் பண்டைத் தமிழோர் பல பண்களை இசைத்துவல்லமையோடு இசை பொழிந்திருக் கிறார்கள் எனத் தெரிகிறது.

**18. இசை கேட்கும் உணர்வு:**

> ''ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்
> ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினனாகி''

அரங்கேற்று காதை : 59-60.

இவ்வரிகள்தான் இசையின் அடிப்படை இலக்கணத் தைக் கூறும் அரிய சூத்திரங்களாகத் திகழ்கின்றது.

கர்நாடக இசையானது பதினைந்தாம் நூற்றாண்டி லிருந்துதான் அப்பெயர் பெற்று, அதற்கான பல இலக்கண நூல்களும் வகுக்கப் பெற்றுப் புரந்தரதாசர் என்ற வைணவப் பெரியார் கர்நாடக மாநிலத்தில் தோன்றி இசைக் குரிய அடிப்படை பயிற்சிகளை அலங்காரம், கீதம், சுரம் ஜதி முதலியவைகள் மூலம் ஆக்கி வைத்ததால் புரந்தர தாசரையே கர்நாடக சங்கீதத்தின் பிதாமகர் என்று அழைக்கும் வழக்கும் இசை உலகினில் ஏற்பட்டது. வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் பல இசை நூல்கள் ஏற்பட்டன. ஆனால் அந்நூல்கள் யாவும் முன்னதாகவே செய்யப்பட்டிருந்த பண்ணடைவுகளைப் பலவிதமாகப் பெயர்களை மாற்றியும் அப்பண்களில் காணப்பட்ட பலவகை நுண்சுரங்களுக்கு தத்தமக்குத் தோன்றிய வகையில் இலக்கணங்கள் கூறப்புகுந்தும் இசை உலகில் பெரும் குழப்பங்கள் உண்டாக்கின. ஏழிசை பிறக்கும் முறை, பண்கள் பிறக்கும் முறை, இவற்றைப் பற்றிய

அடிப்படைக் கொள்கைகள் ஒன்றையும், அவை கூறக் காண்கிலோம். வடமொழி நூல்கள் தமிழிசை நூல்களைப் பற்றிய குறிப்புகளைக் கூறியிருந்தாலும் நமக்குப் போக வேண்டிய திசை தெரிந்திருக்கும். வடமொழி நூலோர் தமிழிசை பற்றிய குறிப்புகள் கொடுத்திருந்தால் தமிழிசையி லிருந்துதான் மற்ற யாவும் பிறந்தன என்ற உண்மை வெளிப் பட்டு விடுமோ என்று எண்ணியது போல் காண்கிறோம். இத்தனை ஆண்டுகளுக்குப் பின்னரும் நாம் ஆராய்ச்சியில் நேர்முகமான, சரியான பாதையைப் பின்பற்றும்போது இசை இலக்கியங்களின் சுவடுகளை வேறு எம்மொழியிலும் காணாது மீண்டும் தமிழிசையிடமே வருகின்றோம்.

## 19. பிற நாட்டினரின் மலைப்பு:

நம் நாட்டு இசையின் அழகு ஆற்றல்களைக் கண்டு வியந்த வெளிநாட்டினரும் இசையைப் பற்றிய தாறுமாறான கொள்கைகளைக் கண்டு இவ்வளவு மேம்பட்ட இசைக்கு எவ்விதம் இவ்வளவு தவறான இலக்கணங்கள் இருக்க முடியும் என்று வியந்தனர். முன்பே வில்லியம் ஜோன்ஸ் போன்ற அறிவாளிகளின் கருத்துகளைக் குறிப்பிட்டிருக்கின்றோம். மேலும் இசைக்கு இலக்கணம் கூறிச் செல்லும்போது இடைக்காலத்தில் ஏற்பட்ட குழப்பங்கள், விதிமுறைக்கு ஒவ்வாத கொள்கைகள் இவற்றையும் ஆராய்ந்துசெல்வோம். தமிழிசை இலக்கணம் மேனாட்டினரின் விஞ்ஞான ஆராய்ச்சிக்கு (Most Scientific) ஒப்பானதாக உள்ளது. பிற்காலத்தில் வந்த புராணக் கட்டுக் கதைகள், வெற்றுப் பேச்சுகள் எதனையும் அங்கு காண முடியாது. ஆகவே மிக முயன்று இத்தொன்முறை மரபுக்கு வகுத்த இலக்கணத்தை மீண்டும் ஆய்வு செய்து நம் நாட்டினருக்கும் சிறப்பாக மேனாட்டினருக்கும் அறிவிக்க வேண்டியது நமது கடமையாகும்.

> ''ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்
> ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினனாகி''

என்னும் வழக்கு ஒரு அரிய அடிப்படை இசை இலக்கணத்தைக் கூறுகின்றது. குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற சுரங்கள் சட்சமம், இடபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிடாதம் என்று முறையே பெயர்பெற்றன. ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்னும்

ஏழிசையும் முதன்முதலில் எங்ஙனம் பிறக்கின்றன என்பதனை அறிய வேண்டும்.

உலகிலே ஒலிகள் பலவாக இருந்தாலும், நாம் செவி கொண்டு கேட்கக்கூடியவை ஒரு எல்லைக்குட்பட்டவை. ஒலி மிகவும் மந்தமாக இருந்தால் நம்மால் கேட்க முடியாது. நாம் கண்களால் ஒரு சுற்றளவு வரைதான் காண முடியும். அதே போன்று செவிகளாலும் ஒரு சுற்றளவு வரைதான் ஒரு குறிப்பிட்ட ஒலி அலைகளின் அளவே நம்மால் கேட்கப்படக் கூடியன. அவற்றில் மிக எளிதாக நமக்கு கட்டுப்பட்ட அளவில் பெறக்கூடியது இந்த ஏழிசையாகும். ஏழு சுரங்களைக் கடந்து எட்டாவது சுரத்திற்குச் செல்லும்போது நாம் மீண்டும் முதலில் ஆரம்பித்த சுரத்தையே அதன் மேனிலையில் பெறுகிறோம். ஆகவே எட்டாவதான அச்சுரம் (Octave) என்று ஆங்கிலத்தில் பெயர்பெற்றது.

குரல் சட்சமம்-இளி பஞ்சமம், கீழ் சட்சமத்திலிருந்து மேல்சட்சமம் அதே இடத்தைப் பெறுவதால் அதில் வேற்றுமை ஒன்றுமில்லை. ஆனால் பஞ்சமம் சட்சமத்திற்கு ஐந்தாவது இடத்தைப் பெறுகிறது. குரல் இளி உறவு இசையுலகில் ஒரு அடிப்படை அளவைக் கொண்டுள்ளது. குரலும் இளியும் இணைந்து ஒலித்தாலும் இரு சுரங்களின் தனித்தன்மையும் உணரப்படும். சுருதி சேர்க்கும் பொழுது சட்சமம் பஞ்சமம் இரண்டும் சரியான அளவில் அமைந்தால் தான் அவ்வோசைக் காதுக்கு இன்பமாக இருக்கும். சரியாகச் சேர்க்கப்படாவிட்டால் காதுக்கு நாராசமாக இருக்கும். ஆகவேதான் ''ஏற்றிய குரல் இளி என்று இரு நரம்பின் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினனாகி' என்று கூர்மையான செவி யுணர்வை இங்கு வற்புறுத்தினார்கள். சுரங்கள் ஒன்றோ டொன்று தக்க அளவில் அமைந்தால் அது இனிய ஓசையைக் கொடுக்கும். சரியான அளவில் அமையாதது 'அபஸ்வரம்' என்று கூறப்படுகிறது.

''பண்ணமை முழவின் கண்ணெறி யறிந்து
தண்ணுமை முதல்வன் தண்ணொடும் பொருந்தி''

அரங்கேற்று காதை-61:62.

மேலும் பண்ணுக்கு இசைந்தவாறு சுருதி கூட்டி வாசிக்கப்படும் முழவின் இலக்கணங்களைக் கடைபிடித்து தண்ணுமை முதல்வன் வாசித்தலை லாவகமாகப் பின்பற்றி வாசித்தல் என்றும் கூறப்படுகிறது.

# ஏழிசை முறைமை

## 1. வண்ணப்பட்டடை (அடிப்படை இசை இலக்கணம்)

''வண்ணப்பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு
இசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை''

அரங்கேற்று காதை-63:64.

பட்டடை என்பது நரம்புகளில் இளிக்குப் பெயர். ஏனெனில் இளியே எல்லாப் பண்ணிற்கும் அடிமணை யாதலின் - வண்ணம் என்றது நிறம். நிறத்தினையுடைய பட்டடை என்றவாறு. குரல், இளி என்ற உறவு ஒரு முக்கியமான அளவுகோலாகிறது. வண்ணப் பட்டடை என்பது (Cycle of Fifths) என்று ஆங்கிலத்தில் கூறப்படும். சுரங்கள் எவ்விதம் வண்ணப் பட்டடை முறையில் பிறக்கிறதென்று பார்ப்போம்.

| | | |
|---|---|---|
| ச ரி க ம ப | - | சா - பா |
| ப த நி ச ரி | - | பா - ரீ |
| ரி க ம ப த | - | ரீ - தா |
| த நி ச ரி க | - | தா - கா |
| க ம ப த நி | - | கா - நீ |

இதுவரை வந்த ஏழு சுரங்களும் இயல்புச் சுரங்கள் (Natural Notes) இனி வருபவை அந்தரச் சுரங்கள் அல்லது விக்ருத சுரங்கள். (either flat or sharp) ($^b$ flat - $^\#$ sharp)

| | | |
|---|---|---|
| நி ச ரி க ம$^\#$ | - | நி - ம$^\#$ (F Sharp) |
| ம$^\#$ ப த நி ச(ரி)$^b$ | - | ம$^\#$ - ரி$^b$ |
| ரி$^b$ க ம ப த$^b$ | - | ரி$^b$ - த$^b$ |
| த$^b$ நி ஸ ரி க$^b$ | - | த$^b$ - க$^b$ |
| க$^b$ ம ப த நி$^b$ | - | க$^b$ - நி$^b$ |
| நி$^b$ ச ரி க ம | - | நி$^b$ - ம |
| ம ப த நி ச | - | ம - ச |

ச ரி க ம ப த நி என்னும் ஏழு சுரங்கள் இயல்புச் சுரங்கள் (natural) என்று ஆங்கிலத்தில் பெயர் பெறும். அரைச் சுரம் குறைந்தால் ♭ என்ற குறியையும், அரைச் சுரம் ஏறினால் # என்ற குறியையும் பெறும்.

ஏழு சுரங்களுக்கு உரிய தமிழிசைப் பெயர்கள் அதற்கிணையான இக்காலப் பெயர்கள் மேனாட்டில் வழங்கும் பெயர்கள் இவைகளைக் கீழே அட்டவணைப் படுத்திக் காண்போமாக:

| | தமிழிசை | இக்கால இந்திய இசை | மேனாட்டிசை |
|---|---|---|---|
| ச | குரல் | சட்ஜமம் | DOH Tonic (C) |
| ரி | துத்தம் | ரிஷபம் | RE Super tonic (D) |
| க | கைக்கிளை | காந்தாரம் | Mi Mediant (E) |
| ம | உழை | மத்யமம் | FA Sub Dominant (F) |
| ப | இளி | பஞ்சமம் | SOH Dominant (G) |
| த | விளரி | தைவதம் | Lah Sub mediant (A) |
| நி | தாரம் | நிஷாதம் | Ti Leading note (B) |

வண்ணப் பட்டடை என்ற இளிக் கிரமத்தாலே (Cycle of Fifths) சுரங்கள் பிறக்கின்றன என்று முன்னரே பார்த்தோம். ச - ப என்ற சட்ஜம பஞ்சம பாவம் கர்நாடக இசையில் வாதி, சம்வாதி என்று அழைக்கப்பெறும். குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டனள்' என்பதும் 'ஏற்றிய குரல் இளி என்று இரு நரம்பின் ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வின னாகி' என்பதும் இந்த ச - ப அல்லது குரல் - இளி உறவையே மிகவும் வற்புறுத்திக் கூறுகின்றன. வண்ணப் பட்டடையாக சுரங்கள் பிறக்கும் முறையைக் கீழ்வரும் சூத்திரம் விளக்குகிறது.

> ''தாரத்துள் தோன்றும் உழைஉழையுள் தோன்றும்
> ஒரும் குரல்குரலினுள் தோன்றிச் - சேரும்இளி
> யுள்தோன்றும் துத்தத்துள் தோன்றும் விளரியுள்
> கைக்கிளை தோன்றும் பிறப்பு''
>
> (வேனிற் காதை-அடியார்க்கு நல்லார்-உரை)

இந்தச் சூத்திரத்தில் தாரத்தை முதன்மையாக வைத்துக் குறிப்பிடுவதால் இதைத் 'தாரக் கிரமம்' என்று யாழ் நூலாசிரியர் விபுலானந்த அடிகள் குறிப்பிட்டுள்ளார்கள்.

தாரத்திலிருந்து பிறப்பது உழை
உழையிலிருந்து பிறப்பது குரல்
குரலிற் பிறப்பது இளி
இளியிற் பிறப்பது துத்தம்
துத்தத்திற் பிறப்பது விளரி
விளரியிற் பிறப்பது கைக்கிளை

ஆகவே ஏழு சுரங்கள் முறையே (1) தாரம் (2) உழை (3) குரல் (4) இளி (5) துத்தம் (6) விளரி (7) கைக்கிளை.

இக்குறிப்பிட்ட சூத்திரம் 'தாரத்துள் தோன்றும் உழை' என்று கூறுவதால் தாரம்தான் முதல் சுரம் என்பது சிலருடைய வாதம். இதில் வரும் தாரம சிறிய நிஷாதம். இச்சுரங்கள் ஏழும் அரிகாம்போதி என்ற குறிஞ்சிப் பண்ணை உருவாக்குகின்றன. (C D E F G A $B^b$) முதற் பண்ணாகிய செம்பாலைப் பண் அரிகாம்போதியே என்று கொள்பவர்கள் இந்த சூத்திரத்தின் அடிப்படையிலேதான் அக்கொள்கையைக் கொள்கின்றனர். சிலப்பதிகார உரையிலே மேலும் பலவிதமான சுரக்கோர்வை களைப் பற்றிய செய்திகள் வருகின்றன. செம்பாலைப் பண் உலகப் பொதுப் பண்ணாகிய C Major என்ற சங்கரா பரணம்தான் என்று தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் கொள்கிறார்கள். வட்டப்பாலை முறையைப் பற்றி பின்னர் பார்க்கும்போது இக்கொள்கையைத் தக்க சான்றுகளோடு நிலைநாட்டுவோம். தாரத்துள் தோன்றும் உழை என்ற சூத்திரம் அரிகாம்போதியைக் குறிக்கின்றது. இதைத் தாரக்கிரமம் என்று கொள்ளலாம்.

**2. உழைக்கிரமமும் - குரற்கிரமமும்:**

மத்யகிராமம் சட்ஜக் கிராமம் என்று மற்றும் இரண்டு அடிப்படைப் பாலைகளை அல்லது பண்களைப் பார்ப்போம். மத்யமத்திலிருந்து சுரங்களைக் கோர்வை செய்துகொண்டு போனால் நமக்குக் கிடைக்கும் பண் சங்கராபரணம் பண் பழம்பஞ்சுரம் என்று தேவார வழக்கில் பேசப்படுகிறது. செம்பாலை என்று பழந்தமிழ்

இலக்கணத்திலும் பாலை யாழ் என்று நால்வகை யாழிலும் கூறப்படும். இப்பண்ணின் சுரங்கள் பிறக்குமாறு:

உழையுள் தோன்றும் குரல்
குரலுள் தோன்றும் இளி
இளியுள் தோன்றும் துத்தம்
துத்தத்துள் தோன்றும் விளரி
விளரியுள் தோன்றும் கைக்கிளை
கைக்கிளையுள் தோன்றும் தாரம்

இப்பண் இயல்புச் சுரங்களாகிய (Natural) ஏழு சுரங்களையும் கொண்டுள்ளன. இதைச் சுத்தச் சுரமேளம் என்று வட இந்திய இசையிலும் கொண்டுள்ளார்கள். தமிழிசையின் இலக்கணத்தை அறியாத பிறமொழி ஆசிரியர்கள் தென்னிந்திய இசையில் இந்த (major) உயர்ந்த சுரங்களை சுத்த சுரம் என்று கொள்ளாமல், கீழ்ச்சுரங்களை (Minor) சுத்த சுரங்கள் என்று மாற்றி ஒன்றிற்கொன்று குழப்பமும் முரண்பாடும் கொள்ளும்படி செய்து விட்டார்கள்.

உழைக் கிரமத்தில் நமக்குக் கிடைக்கும் சுரங்கள்:

ச ரி க ம ப த நி ச - (அனைத்தும் இயல்புச் சுரங்கள்)

இதைப்போன்ற குரற்கிரமம் என்று சட்ஜமத்திலிருந்து வண்ணப் பட்டடையாக சுரங்களைக் கோர்வை செய்யும் பொழுது நமக்கு இக்காலத்துக் கல்யாணி மேளம் தமிழில் அரும்பாலை என்று அழைக்கப்படும் பாலை கிடைக்கிறது.

குரலுட் றோன்றும் இளி
இளியுட் றோன்றும் துத்தம்
துத்தத்துட் தோன்றும் விளரி
விளரியுட் தோன்றும் கைக்கிளை
கைக்கிளையுட் தோன்றும் தாரம்
தாரத்துட் தோன்றும் உழை.

இதில் தோன்றும் உழை பிரதிமத்திமம் (F Sharp). சங்கராபரணமும் கல்யாணியும் மிக முக்கியமான இராகங்கள். வீணையில் இன்றும்கூட சங்காபரண மேளம், கல்யாணி மேளம் என்று அதன் மெட்டுகளில் அமைக்கின்றார்கள். வடமொழியில் இந்தக் கிரமத்தைத்தான் (Gramam) என்று

கொண்டு சட்ஜக்கிராமம் மத்திமகிராமம் என்று வருணிக்கிறார்கள் என்று தோன்றுகிறது. அவர்கள் இந்த வண்ணப் பட்டடை முறையைப் பற்றி ஏதும் கூறாமல் சுருதிகளின்வழக்கை வைத்துக்கொண்டு வாதாடி பெரும் அல்லற்படுகிறார்கள். சுருதி என்பது காற்சுரமாகிய அலகு. இவை பின்னர் வேனிற் காதையில் வட்டப்பாலையில் விளக்கமாகக் கூறப்படும்.

### 3. சுரங்கள் பிறக்குமிடம்:

இச்சுரங்கள் சரீர வீணையில் எங்கெங்கு பிறக்கின்றன என்பதையும் தமிழிசை இலக்கணம் கூறும்.

''குரலடு யிடற்றில் துத்தம் நாவினில்
கைக்கிளை அண்ணத்தில் சிரத்தில்உழையே
இளி நெற்றியினில் விளரி நெஞ்சினில்
தாரம் நாசியில் தாம் பிறப்பென்ப''

-பிங்கலந்தை நிகண்டு

குரல் என்னும் ச மிடற்றில் தோன்றுவது
துத்தம் என்னும் ரி நாவினில் தோன்றுவது
கைக்கிளை என்னும் க அண்ணத்தில் தோன்றும்
உழை என்னும் ம தலையில் தோன்றுவது
இளி என்னும் ப நெற்றியில் தோன்றுவது
விளரி என்னும் த நெஞ்சில் தோன்றுவது
தாரம் என்னும் நி மூக்கில் தோன்றுவது

### ஏழிசையும் இயற்கை ஒலிகளும்

ஏழிசையை இயற்கை ஒலிகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் தமிழர்ப் பண்பாடு மிகவும் இன்பம் பயக்கத் தக்கது. இயற்கையில் ஏற்பட்டுள்ள பறவைகள், விலங்குகளின் ஒலி எவ்வாறு ஏழிசைகளுக்கு ஒத்து ஒலிக்கின்றன என்பதை கீழ்க்கண்ட சூத்திரங்கள் கூறும்.

''வேண்டிய வண்டும் மாண்டகு கிளியு
குதிரையும் யானையும் குயிலும் தேனுவும்
ஆடும் என்றிவை ஏழிசை ஓசை''

-பிங்கலந்தை நிகண்டு.

''வண்டு கிள்ளை வாசி மதயானை
தவளை தேனுவோ டேழிசை ஓசை''

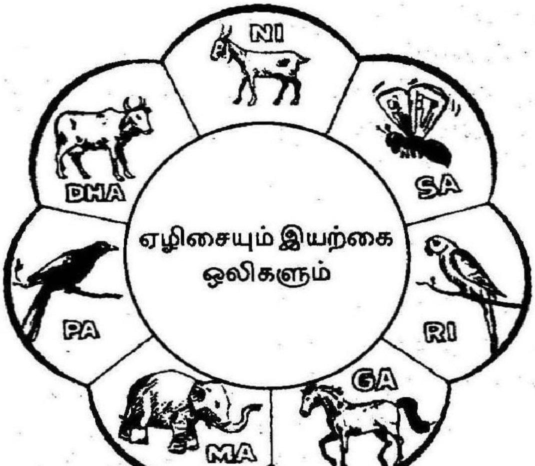
-சேந்தன் திவாகரம்.

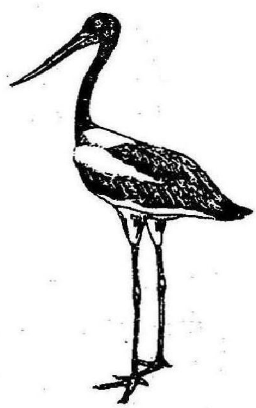
''வண்டொடு கிள்ளைவாசி மதயானை தவளை தேனு
ஒண்டிறல் ஆடென்று ஏழும் ஓதுமே ஏழிசை யோசை''
-சூடாமணி நிகண்டு.

குரல் நரம்பு என்னும் சட்ஜமத்தின் ஒலி வண்டின் ரீங்காரத்தை ஒத்துள்ளது.
துத்தம் என்னும் ரிஷபம் கிளியின் மிழற்றலை ஒத்தது.
கைக்கிளை என்னும் காந்தாரம் குதிரையின் கத்துதலை

ஒத்தது என்பார்கள் மிகப்பழங்காலத்தில் கைக்கிளை என்னும் காந்தாரம் பெருநாரையின் கனைப்பொலியாக வழங்கியது.

உழை என்னும் மத்திமம் யானையின் பிளிறலை ஒத்தது.
இளி என்னும் பஞ்சமம் மயிலின் அகவலை ஒத்தது.
விளரி என்னும் தைவதம் பசுவின் கதறலை ஒத்தது.
தாரம் என்னும் நிஷாதம் ஆட்டின் கனைத்தலை ஒத்தது.



பெருநாரை

சங்க நூல்களில் வண்டின் இசையை குரல் ஒலிக்கும், யாழ், குழல் இவற்றைப் பண்ணார் தும்பியின் இசைக்கும், முழவின் ஓசையை ஓங்கி அதிர்ந்து வீழும் மலையருவி களுக்கும் ஆடல் விறலியர் நடனத்தை மயிலுக்கும் பூங்கொடி கட்கும் ஒப்பிட்டு இயற்கையின்பத்தையும் இசையின்பத்தை யும் ஒருங்கே அனுபவிக்கும் பண்பாட்டினைக் காணலாம்.

நல்லழிசியார் என்னும் புலவர் பரிபாடல் 18-ம் பாட்டிலே பாணனும் பாடினியும் இயற்கைச் சூழலிலே செய்த ஆடல்பாடல்களை இனிதே வருணிக்கின்றார்:

''ஒரு திறம், பாணர் யாழின் தீங்குரலெழ
ஒரு திறம், யாணர் வண்டின் இமிரிசையெழ
ஒரு திறம், கண்ணார் குழலின் கரைபு எழ
ஒரு திறம், பண்ணார் தும்பி பரந்திசையூத
ஒரு திறம் மண்ணார் முழவினிசையெழ
ஒரு திறம், அண்ணல் நெடுவரை யருவி நீர்த்ததும்ப
ஒரு திறம், ஆடனல் விறலியர் ஒல்குபுநுடங்க
ஒரு திறம், வாடையுளர் வயிற் பூங்கொடி நடுங்க
ஒரு திறம், பாடினிமுரலும் பாலையங்குரலின்
நீடு கிளர் கிழமை நிறைகுறை தோன்ற
ஒரு திறம் ஆடுசீர் மஞ்ஞை அரிகுரல் தோன்ற
மாறுமாறுற்றன போன் மாறெதிர் கோடன்
மாறட்டான் குன்ற முடைத்து'' பரிபாடல்-18.

இவ்விதம் தமிழிசைப் பண்பாடு சங்க கால முதல் நடந்து வந்தவாறே சிலப்பதிகார காலத்திலும் முற்றிலும் பின்பற்றப் பட்டது என்ற உண்மையை நாம் நன்கு உணர்கிறோம்.

வண்ணப் பட்டடை என்ற இந்த முறை கிரேக்க இசையில் 'பைதகோரஸ்' என்பவர் கண்டுபிடித்த முறையாகக் கொண்டாடப் படுகிறது. Pythogorean intonation என்று சொல்லப்படும்.

''வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்
கிசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
வந்தது வளர்த்து வருவதொற்றி
இன்புற இயக்கு இசைபட வைத்து
வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்
கீர நிலத்தின் எழுத்தெழுத்தாக
வழுவின்றிசைக்குங் குழலோன்தானும்''
அரங்கேற்றுகாதை : 63-69.

இங்ஙனம் இளிக்கிரமத்தினாலே பண்களை யாழ்மேல் வைத்து அதன் வழியே இசைக் கலைஞன் பாடிய பாட்டும், வந்தது வளர்த்து என்பது அவன் பாடிய பாட்டை வாங்கி பின்னணி வாத்தியங்கள் நிறைவுற இசைத்து அவன் பாடிய பண்ணைத் தவிர வேறு பண்கள் கலவாமல் வாசித்து நிறைவுற இயக்கி பலவித இரதங்களும் பொருந்தும்படி ஒன்று சேர்ந்து இசையரங்கு நடத்தினர் என்று பொருள்படுகிறது. வாரநிலம்

என்பது நான்கு இயக்கங்களாகிய முதனடை, வாரம், கூடை, திறள் என்பதைக் குறிக்கின்றது. முதனடை மிகவும் தாழ்ந்த செலவினை உடையது. விளம்ப காலம் என்று சொல்லப் படுவது (slow tempo). திறள் என்பது துரித காலம் (Fast tempo). வாரப் பாடல் மத்திம காலத்தில் சொல்லொழுக்கம் இசை யொழுக்கம் இரண்டினும் சிறந்தது. கூடைப்பாடல் சொற்செறிவும் இசைச் செறிவும் உடையது. வாரப்பாடலே மிகவும் சிறந்தது. நிலம் என்பது இடைநிலம். ஈர நிலத்தில் எழுத்தெழுத்தாக வழுவின்றியிசைக்கும் குழலோன் என்றது ஏழு சுரங்களையும் ஒவ்வொன்றாக எடுத்துக்கொண்டு அதில் பல சுரக் கற்பனைகளைச் செய்து விரிவுபடுத்தி வாசித்தல். திறமை மிகுந்த குழலாசிரியன் இவ்விதம் ஏழிசையை வரிசை வரிசையாய் பொலியக் கோத்து வாசிக்கின்றான்.

**4. செம்முறைக் கேள்வி:**

> **''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்**
> **ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி''**
>
> அரங்கேற்று காதை: 70-71

ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி' என்பது பதினான்கு கோவையாகிய நரம்புகளை உடைய செங் கோட்டு யாழ். ஏழு எழு சுரங்களாகப் பதினான்கு நரம்புகள் பூட்டிய யாழ்க் கருவி இரண்டு ஸ்தாயிகளைக் கொண்டதாய் உள்ளது. அது கீழ்வருமாறு:

ச ரி க ம ப த நி - ச ரி க ம ப த நி இந்த ஈரேழ் கோவையில் ஓர் ஏழ் பாலை நிறுத்தல்:

| பண் | கர்நாடக ராகம் | இந்துஸ்தானி ராகம் |
|---|---|---|
| 1. செம்பாலை | சங்கராபரணம் | பிலாவல் |
| 2. படுமலைப் பாலை | கரகரப்ரியா | காபி |
| 3. செவ்வழிப்பாலை | தோடி | பைரவி |
| 4. அரும்பாலை | கல்யாணி | யமன் |
| 5. கோடிப் பாலை | அரிகாம்போதி | காமோஜ் |

| | | |
|---|---|---|
| 6. விளரிப்பாலை | நடபைரவி | தர்பார் |
| 7. மேற்செம்பாலை | | |

ஏழ்பெரும்பாலைகளில் முதல் ஆறு பண்களும், ஏழு சுரங்களும் மிக அழகாக அமையப் பெற்றவை. இவை dia-tonic Scales என்று ஆங்கிலத்தில் அழைக்கப்படும். ஏனெனில் இவ்வேழு சுரங்களில் ஐந்து முழுச் சுரங்களும் (Full-tones) இரண்டு அரைச் சுரங்களும் (semi-tones) அமையப் பெற்றுள்ளன. குரல் திரிபு செய்யும்போது இந்த அரைச் சுரங்கள் (1/2 steps) இடம் மாறி மாறி வருவதால், நமக்கு வெவ்வேறு கோர்வையில் பண்கள் கிடைத்தன. இம்முறைமை (modal shift) என்று ஆங்கிலத்தில் சொல்வார்கள். இதில் ஏழாவது பண் இரண்டு மத்திமங்களைக் கொண்டதாக (chromatic) ஒரே சுரத்தின் இரு இயல்புகளும் அடுத்தடுத்து வரும்வகையாக அமைகின்றது.

**இப்பெரும் பாலைகளின் சுர வரிசைகளை நிரல்படுத்திக் காண்போமாக:**

| | | |
|---|---|---|
| செம்பாலை | ச ரி க ம ப த நி | C D E F G A B |
| படுமலை | ச ரி க$^1$ ம ப த நி$^1$ | C D E♭ F G A B♭ |
| செவ்வழி | ச ரி$^1$ க$^1$ ம ப த$^1$ நி$^1$ | C D♭ E♭ F G A♭ B♭ |
| அரும்பாலை | ச ரி க ம$^2$ ப த நி | C D E F♯ G A B |
| கோடிப்பாலை | ச ரி க ம ப த நி$^1$ | C D E F G A B♭ |
| விளரிப்பாலை | ச ரி க$^1$ ம ப த$^1$ நி$^1$ | C D E♭ F G A♭ B♭ |
| மேற்செம்பாலை | ச ரி$^1$ க$^1$ ம ம$^2$ த$^1$ நி$^1$ | C D♭ E♭ F F♯ A♭ B♭ |

இந்த பன்னிரு சுரங்களும் ஹார்மோனியம் என்ற மேனாட்டுக் கருவியில் ஒலி அளவுடன் (Fixed Pitch) நிலையாக நிறுவப்பட்டுள்ளன. இந்திய இசையில் குரல் அல்லது சட்சமம் என்றால் நாம் எந்த சுரத்தில் வேண்டுமானாலும் வைத்துக் கொள்ளலாம். அதற்கு Relative Pitch என்று சொல்லப்படும். ஆனால் மேனாட்டு இசையில் C என்று கூறினால் ஹார்மோனியம் அல்லது பியானோவில் உள்ள சுரத்தின்

அளவைத்தான் அது குறிப்பிடும். ஹார்மோனியம் என்ற கருவி வந்ததால் நமக்கும் நற்பயனே ஏற்பட்டது. ஹார்மோனியம் அல்லது பியானோ போன்ற கருவிகள் எங்ஙனம் இசைகளை வகுக்க மேனாட்டினருக்குப் பயன் பட்டதோ அதேபோன்றுதான் நமது யாழ் என்னும் இசைக் கருவி பண்களை வகுக்கவும் தொகுக்கவும் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது.

பன்னிரு சுரங்களில் சட்சமம் பஞ்சமம் மாறுபடாது. மற்ற ஐந்து சுரங்கள் ரி, க, ம, த, நி என்றவை. இவற்றில் சுத்த ரிஷபம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த தைவதம், சதுஸ்ருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம், காகலி நிஷாதம் ஆகியவையும் சுத்த மத்திமம் பிரதி மத்திமம் என்று பத்து சுரங்களும் அரைச் சுரங்களாகப் பிரிகின்றன. சங்கராபரண இராகத்தில் க - ம -வுக்கு இடையிலும், நி - ச-வுக்கு இடையிலும் அரைச் சுரங்கள் (semi-tones) தோன்றும். ரி, க, த, நி ஆகிய நான்கு சுரங்களுக்கு விக்ருத சுரமாக அரைச்சுரம் குறையும். மத்திமத்திற்கு மட்டும் அரைச்சுரம் ஏறும். இதை ஆங்கில முறையில் தெளிவாகக் காணலாம்.

C $D^b$ D $E^b$ E F $F^\#$ G $A^b$ A $B^b$ B

ஆங்கில முறையில் ஒரு சுரத்தை அரைச்சுரம் குறைத்தும், அரைச்சுரம் ஏற்றியும் இசைக்கும் முறை உள்ளது:

சான்று: $C^b$ C $C^\#$ $D^b$ D $D^\#$ $E^b$ E $E^\#$

$C^b$ என்பது நிஷாதமுமாகும். $C^\#$ என்பதும் $D^b$ என்பதும் ஒன்றே. $C^\#$ $D^b$ இரண்டிற்கும் இடையே மிகச் சிறிய இடைவெளி தோன்றும். அதுவே பிரமாண இசை என்றும் Pythogorean Comma என்றும் இசையுலகில் வழங்கப்படும்.

### 5. திரிபு முறை:

ஏழ்பெரும் பாலைகளில், இரண்டு அரைச் சுரங்கள் எவ்விதம் இடம் பெயர்ந்து வெவ்வேறு பண்களின் உருக்களைத் தோற்றுவிக்கின்றன என்று பார்க்கலாம்.

## ஏழ் பெரும்பாலைகளும் திரிபு முறையும்

செம்பாலை - சரிகமபதநிச

படுமலை - சரிக$^{1}$ மபதநி$^{1}$ ச

செவ்வழி - சரி$^{1}$ க$^{1}$ மபத$^{1}$ நி$^{1}$ ச

அரும்பாலை - சரிக ம$^{2}$ பத நி ச

கோடிப்பாலை - சரி கமப த நி$^{1}$ ச

விளரிப்பாலை - ச ரிக$^{1}$ ம ப த$^{1}$ நி$^{1}$ ச

மேற்செம்பாலை - ச ரி$^{1}$ க$^{1}$ ம$^{1}$ ம$^{2}$ த$^{1}$ நி$^{1}$ ச

மேனாட்டு இசையில் மேஜர் என்ற சங்கராபரண மேளத்தையும் மைனர் என்ற நடபைரவி, கௌரிமனோஹரி கலந்த மேளத்தையும் மட்டுமே தங்கள் இசைக்குப் பயன்படுத்துகிறார்கள். அவர்களுடைய இசையின் சிறப்பு குரல் திரிபு (Change of the tonic notes) செய்வதில்தான் அடங்கியுள்ளது. நம்முடைய இசையைப் போன்ற ஒரே ஆதார சுருதியைக் கைக்கொள்ளாமல் அவ்வப்போது சுருதியை மாற்றிக்கொண்டு சுரங்களின் பொலிவுகளை பல கோணங்களிலிருந்து பெறுவார்கள். மேலும் நமது பண்ணிசை (melody) போன்று ஒற்றைச் சுர கோர்வைகளல்லாது பல சுரங்களை ஒருங்கே ஒலிக்கும் (poly Phony) பல்லிசை முறையை அவர்கள் கையாள்கிறார்கள். ஆகவே ஒற்றைச் சுரங்களுக்கும், அவற்றின் அசைவுகளுக்கும், நுண்ணிசைகளுக்கும் அவர்கள் சிறப்பான இடம் கொடுப்பதில்லை. பல சுரங்களை ஒருங்கே ஒலிக்கச் செய்யும் அவர்களுடைய இசை பல பரிமாணங்களைக் கொண்டது. (Multi Dimentional) பியானோ, ஆர்கன் போன்ற பிரம்மாண்டமான வாத்தியங்ளைக் கொண்டது. நாம் வண்ணப் பட்டடையாக (cycle of fifths) சுரங்களைப் பிறப்பிக்கும்போது, அப்பன்னிரு சுரங்களை அடையும்போது நாம் ஏழு ஸ்தாயிகளையும் தொட்டு விடுகிறோம். ஆகவே அம்முறைப்படி ஏழு ஸ்தாயிகள் பியானோவில் அமைக்கப்பட்டுள்ளது.

ஆயினும் கி.பி. 15ஆம் நூற்றாண்டிற்கு முன்பு ஐரோப்பியர்களும் பண்ணிசை முறையைத்தான் வழங்கி

வந்தார்கள். கிரேக்க இசையில் நமது தமிழ்ப் பண்களைப் போலவே குரல் திரிபு முறையில் பண்களை இசைத் துள்ளார்கள் என்பதை பின்வரும் செய்திகளால் அறிகிறோம்.

"1600 ஆண்டுகளுக்கு முன்பு குரல் திரிபு முறை (Modal Shift System) கிரேக்க இசையில் இருந்தது. இக்கால வழக்கில் மேஜர், மைனர் என்று இரு மேளங்களை பயன்படுத்து வதோடு இதே மேளங்களை பன்னிரு அரைச் சுரங்கள் எதில் வேண்டுமானாலும் ஏற்றி இசைக்கிறோம். (Transposition) ஆனால் குரல் திரிபு முறையில் அவர்கள் ஆறு மேளங்களை யும் ஒன்றிரண்டு சுருதி மாற்றங்களையும் செய்தனர். மேஜர் இயோனியன் (Ionian) என்றும், மைனர் ஏயோலியன் (Aeolian) என்றும் வழங்கப்பட்டது. இதற்குமேல் அதிகமான டோரியன் (Dorian) ப்ரிஜியன் (Phrygian) லிடியன் (Lydian) மிக்ஸோலிடியன் (Mixolydian) என்று நான்கு மேளங்களும் பியானோவின் வெள்ளைக்கட்டைகளில் D E F G (ரி, க, ம, ப) என்ற சுரங்களிலிருந்து பிறக்கக் கூடியவை வழக்கத்தில் இருந்தன. மேஜர், மைனர் என்ற மேளங்களிலிருந்து இவை சுரங்களின் இடைவெளியில் ஏற்பட்ட மாற்றங்களால் வேறுபட்டன. ப்ரிஜியன் (தோடி) என்ற பண் இதன் முதற் சுரத்திற்கும், இரண்டாம் சுரத்திற்கும் இடையே அரைச் சுர இடை வெளியைக் கொள்வதால் பெரிதும் மாறுபட்டுள்ளது. டோரியன் (கரஹரப்ரிய) மைனர் ஸ்கேலுக்கு சற்றே மாறுபட்டுள்ளது. லிடியன் (கல்யாணி) மிக்ஸோ லிடியன்



Dorian Phrygian Lydian



Mixolydian Aeolian Ionian

(அரிகாம்போதி) இரண்டும் மேஜர் ஸ்கேலிலிருந்து சிறிதே மாறுபடுகின்றன.''*

மேற்படி மேளங்கள் அல்லது பாலைகள் (Scales) கீழே ஐரோப்பிய சுரக் குறிப்பு முறையில் தரப்பட்டுள்ளது. (Western Staff Notation):

ஐரோப்பிய இசையின் சில அடிப்படைக் கொள்கைகளையும் இங்கு தெரிந்து கொள்ளுதல் நலம். அந்த இசையில் leading note என்ற காகலி நிஷாதம் இல்லாமல் ஒரு பண் இருக்க முடியாது. அதே போன்று இரண்டாவதான ரிஷபம் சதுஸ்ருதியாக (மேஜர்) இருத்தல் வேண்டும். மேலும் ஐரோப்பிய இசையில் குரல் திரிபு செய்யும்போது குரல் திரிபால் கிடைக்கப் பெற்ற பண்ணை செம்பாலைப் பண்ணாகவே மாற்றி விடுவார்கள். சான்றாக, சங்கராபரணத்தில் ரிஷபத்தை சட்சமமாக மாற்றினால் காந்தாரமும் நிஷாதமும் குறைச் சுரங்களாக மாறும். அதாவது $E^b$ $B^b$ ஆகிவிடும். அந்த இரண்டு குறைச சுரங்களையும் ஒரு sharp ஏற்றி natural ஆக்குவார்கள். ஆகவே D Major என்றால் இரண்டு sharp அரைச்சுரம் ஏற்றும் குறிகள் இருக்கும். இவ்விதமே எந்த சுரத்தை சட்சமமாக வைத்தாலும் அந்த மேளத்தை சங்கராபரணம் ஆகவே மாற்றிக் கொள்வார்கள். இதே முறையை minor என்பதற்கும் கைக் கொள்கிறார்கள்.

---

*"In music before 1600, a modal system prevailed. The modern system was two modes (Major and Minor) and the transposition of these two modes to any one of twelve half steps; the modal system used six modes and only one or two transpositions. The major was called Ionian Mode; and the minor Aeolian. There were in addition the Dorian, Phrygian, Lydian and Mixo-Lydian modes which (as shown in example above) can be derived by using the white keys of the Piano, starting respectively on D, E, F and G. These modes are distinguished from the major and minor by certain specific interval differences. The most strikingly different mode is phrygian, unlike any of the other modes, it has a half tone between its first and second degrees. The interval structure of the Dorian would be the same as pure minor if the B were flatted. The Lydian and Mixo-Lydian are close to major. By flatting the B the Lydian becomes F major. by sharping the F. The mixo-Lydian becomes G-Major.

(P.35 An Introduction to music by David D.Boyden. Alfred a knopF New York 1963)

''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி''

என்பதில் ஓரேழ்பாலையை எங்ஙனம் நிறுத்துவது என்று பார்த்தோம். அதற்கு இணையான கிரேக்க இசைப் பண்களையும் ஆராய்ந்தோம்.

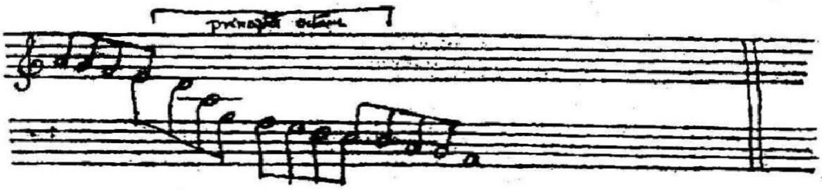
**6. கிரேக்க இசையில் செம்முறைக் கேள்வி:**

ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி என்ற பதினான்கு நரம்புகள் பூட்டிய யாழ்க் கருவியைப் பற்றியும் கிரேக்க இசையில் குறிக்கப்பட்டுள்ளது.

வில்லியம் ஸ்மால்டன் என்பார், 'இசைக் கலை நன்கு பண்படாத ஆரம்ப காலத்தில் பாட்டு பாடுவோர் தங்களுக்கு விருப்பமான மெட்டை தெருவில் சீட்டியடித்துக் கொண்டு போகும் பையனைப் போல் பாடியிருப்பார்கள். ஒரு பாடலின் மெட்டை அறிந்து கொண்டபின் தங்களுடைய குரல் எவ்வளவு உச்ச நிலைக்குப் போகுமோ அந்த உச்ச நிலையில் பாடுவது ஒன்றே அவர்களுடைய செயலாகும். மற்றபடி பாட்டின் இலக்கணம் போன்றவை பற்றி அவர்கள் கவலைப்பட வேண்டியதில்லை. ஆனால் ஒரு இசைக் கருவியை இயக்குபவன் ஒரு பாடலை இசைக்க எண்ணும் போது, அவன்முன் தோன்றும் பிரச்சனைகள் அநேகம். அவன் சுரங்களுடைய தானங்களை அறிய வேண்டும். அவனுடைய விரல்கள் எங்ஙனம் இயங்க வேண்டும் என்று அறிய வேண்டும். ஒவ்வொரு சுரத்துக்கு உள்ள இடை வெளியை தெரிந்துகொள்ள வேண்டும். இப்படியாக அவன் ஒரு இசைக் கலை அறிஞனாகவே ஆகிவிடுகிறான். கிரேக்கர்கள் நரம்புக் கருவிகளைக் கொண்டே தங்கள் இசை இலக்கணம் வகுத்துக் கொண்டனர் என்று சொன்னால் அது நமக்கு வியப்பூட்டவில்லை. சிதாரா என்னும் நரம்புக் கருவி இக்காலத்தில் நமக்கு பியானோ வாத்தியம் எவ்விதம் இசை வகுக்க உதவுகிறதோ, அதுபோல் அவர்களுக்கு உதவி யிருக்கிறது. இச்செம்முறைக் கேள்வி என்ற இரு ஸ்தாயிகளை A - A (த - த) கொண்ட ஒரு இசைக் கருவி பல சுருதிகளின் பெயரையும் குறிக்கிறது. இது இசை இலக்கணம் வகுக்க

உதவியாக இருந்ததோடு 'கிதாரா' என்ற நரம்புக் கருவியின் வகையைச் சேர்ந்ததாகவும் இருந்திருக்கிறது'''*

*The Greater Perfect System*



**Tetrachord : " extra " " disjunct " " middle " " highest "**

தாம்பூரின், கிதாரா Tambourine, Kittara என்று சொல்லப் படும் இப்பெயர்கள் நிச்சயமாக நமது இந்தியப் பெயர்கள் தாம். தும்புரு என்பதிலிருந்து தம்புரா, கோடு, செங்கோட்டு யாழ் என்பதிலிருந்து கிதாரா என்று மருவி வந்ததாகத் தெரிகிறது. நமது தமிழ் மரபின் 'ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி' தான் கிரேக்கர்கள் கொண்ட Greater perfect system என்பது நமக்கு நன்றாக விளங்குகிறது. மேலும் சிலப்பதிகார இசைச் செய்திகளுக்கு இணையாக பல செய்திகளைக் காண

---

William Smoldon says, "It is clear that in a Primitive and purely melodic art, singers will continue to sing for quite a long time without troubling their heads as the why and wherefores, after the manner of the whistling street boy. Having learned a melody, their only concern would be to render it at a pitch which suited their voice range. But when an instrumentalist undertakes to follow that melody then a welter of problems immediately arise. He has to know the pitches of the notes that he is called on to produce, and what his fingers must do in the circumstances', he tends to note the patterns of the intervals and altogether become a theorist perforce. It is not surprising that the Greeks solved most of their musical problems by reference to instrumental strings. For this purpose the Kithara was to them what the key-board is to modern musician. Several of the names given to the tones of the 'greater perfect system' a theoritical 'scale' which concerned the range of two octaves from A to a, were clearly derived from Kithara technique;

(William Smoldon. A History of Music Herbert Jenkins London 1965 P. 25)

இருக்கின்றோம். இதே கொள்கைகள் எகிப்திலும், ஆசிரியா என்ற நாட்டிலும் நிலவக் காண்கிறோம். Cymbol என்ற தாளம் ஆகிய பல இசைக் கருவிகள் நம் நாட்டுக் கருவிகளைப் போலவே காணப்படுகின்றன. இசை இலக்கணங்களும் பெரிதும் ஒத்திருப்பதைக் காண இந்நாடுகளுக்குள் எவ்வளவு அதிகமான தொடர்பும் போக்குவரத்தும் இருந்திருக்கின்றன என்பது நமக்குத் தெரிகிறது. கடற்கோள்களினாலும் கால வெள்ளத்தாலும் பெரும் நிலப்பகுதிகள் அழிந்து போனாலும், மிகுதியிருக்கின்ற சான்றுகளையும் சுவடுகளையும் வைத்துக் கொண்டு நமது ஆராய்ச்சிகளைத் தொடர வேண்டியவர்களாய் இருக்கின்றோம்.

**7. வம்புறுமரபு:**

"ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி
வன்மையிற் கிடந்த தார பாகமும்
மென்மையிற் கிடந்த குரலின் பாகமும்
மெய்க்கிளை நரம்பிற் கைக்கிளை கொள்ளக்
கைக்கிளை யொழிந்த பாகமும் பொற்புடைத்
தளராத் தாரம் விளரிக் கீத்துக்
கிளைவழிப் பட்டன ளாங்கே கிளையும்
தன்கிளை யழிவு கண்டு அவள் வயிற்சேர
ஏனை மகளிருங் கிளை வழிச்சேர
மேலது உழை இளி கீழது கைக்கிளை
வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயது

அரங்கேற்று காதை-70:81.

இதுகாறும் ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வி என்ற பதினான்கு நரம்புகள் சரிகமபதநி - சரிகமபதநி - என்ற வரிசையில் பூட்டப்பெற்ற செங்கோட்டு யாழில் ஓரேழ் பாலைகளை எவ்விதம் நிரல்படுத்தி இசைத்தார்கள் என்பதைப் பார்த்தோம். இனி மேலும் சில அரிய செய்திகள் சொல்லப் படுகின்றன.

வன்மையிற் கிடந்த தாரபாகமும் மென்மையிற் கிடந்த குரலின் பாகமும், மெய்க்கிளை நரம்பிற் கைக்கிளை கொள்ள என்பதற்கு வன்மை என்ற மேல் தானத்திலே உள்ள தாரமும்

மென்மையிற் கிடந்த குரலின் பாகம் என்ற கீழ் தானத்திலே இருந்த குரலும் தங்கள் இடத்தைப் பெயர்த்து வேறு சுரத்திற்கு இடம் கொடுக்கின்றது. வலிவு, மெலிவு, சமன் என்பது உச்சம், மந்தம், சமம் என்ற மூன்று ஸ்தாயிகளைக் குறிக்கின்றன. சரிகமபதநி என்று நின்ற நிரலில் 'நி' என்ற தாரம் கைக்கிளையாக மாறுகிறது. அது அவ்விதம் மாறும்போது கீழ்ஸ்தாயியில் நின்ற குரல் 'ம' என்ற உழையாக மாறுகிறது. அது பின்வருமாறு:

ச ரி க ம ப த நி - ச ரி க ம ப த நி

ம ப த நி ச ரி க - ம ப த நி ச ரி க

இங்ஙனம் 'நி' என்ற தாரம் கைக்கிளையாக மாறிற்று. விளரியாகிய 'த' இடபம் ஆயிற்று. இளியாகிய 'ப' குரலாயிற்று (சட்சமம்). இங்ஙனம் ஒவ்வொன்றும் அதனதன் ஐந்தாவதாகிய சுரமாக மாறி நின்றது. ச ரி க ம ப த நி என்னும் நிரல் ம ப த நி ச ரி க என்றாகும் பொழுது மூன்று ஸ்தாயிகளைக் கொண்டதாகிறது.

**அது பின்வருமாறு:**

ம ப த நி - ச ரி க ம ப த நி - ச ரி க என்று இங்ஙனம் மூன்று ஸ்தாயிகளில் ஆளத்தி செய்யவும் இசை வல்லமைகளைக் காண்பிக்கவும் வசதியாக அமைந்தது. சிலப்பதிகார உரையிலே இதற்குப் பின்வருமாறு விளக்கம் காணப் படுகிறது. ".... வலிந்த நிலையினையுடைய தாரம் பெற்ற இரண்டலகில் ஓரலகையும் இப்பாலையின் முதல் தானமாய் மெலிவில் நிற்கும் குரல் நரம்பு பெற்ற நாலலகில் இரண்டல கையும் தார நரம்பில் அந்தரக் கோலிலே கைக்கிளையாக நிறுத்தத் தாரந்தான் கைக்கிளையாயிற்று. அந்த நரம்பில் ஒழிந்த ஓர் அலகையும் பண்டை விளரியிலே கூட்ட, அவ்விளரி துத்த நரம்பாயிற்று. இப்படிப் பன்னிருகால் திரிக்கப் பன்னிரு பாலையும் பிறக்கும்."

**8. அந்தரக்கோல்:**

அந்தரக் கோல் என்பது Semi tone என்ற அளவு உடையது. ஆகவே காகலி அந்தரம் என்ற சொற்றொடர்கள் இந்த அளவைக் குறிப்பதாகத் தெரிகிறது. க ம வின் இடை வெளியும் நி ச வின் இடைவெளியும் அந்தரமாகிய அரைச்

சுரங்களாகும். சங்கராபரண மேளத்தில் உள்ள காகலி நிஷாதம் அந்தர காந்தாரமாக மாற்றப் பெற்றது. ஸ ரி க ம ப த நி என்னும் நிரல் ம ப த நி ச ரி க என்று ஆகும்போது அரிகாம்போதி ராகம் பிறக்கிறது. அரிகாம்போதியில் வரும் கைசிகி நிஷாதத்தை காகலியாக மாற்றும் விதிமுறையை மேற்படி விளக்கம் கூறுகிறது.

**மேலும் அடியார்க்கு நல்லார் உரை கூறுவதாவது:**

''பன்னிரு பாலையினுரு தொண்ணூற்றொன்றும் பன்னிரண்டுமாய் பண்கள் நூற்று மூன்றாவதற்குக் காரணமா மென்க'' என்றும், ''இவ்விடத்துத் தார நரம்பின் அந்தரக் கோலைத் தாரமென்றார். தன்னமுந் தாரமுந் தன்வழிப்பட'' என்றும் கூறப்பட்டது. பன்னிரு அரைச் சுரங்கள் மூலமாகப் பன்னிரு பாலைகள் பிறக்கும் வகையையும் பின்னர் காணலாம். அவற்றில் பெரும்பாலைகளும் சிறுபாலைகளும் இடம் பெறக் காணலாம்.

''கைக்கிளை யொழிந்த பாகமும் பொற்புடைத்
தளராத் தாரம் விளரிக்கீத்துக்
கிளை வழிப் பட்டன ளாங்கே கிளையும்
தன்கிளையழிவு கண்டவள் வயிற்சேர
ஏனை மகளிருங் கிளை வயிற்சேர''

இங்ஙனம் தாரம் தன்னிடத்தைக் கைக்கிளைக்கு ஈந்து, மிகுந்த அலகை விளரிக் கீத்து விளரி துத்தமாக அதுபோன்றே இளி தனது ஐந்தாவது தானமாகிய குரலாக ஒவ்வொரு சுரமும் தனது கிளையாகிய ஐந்தாவது இடத்தைச் சேர்ந்தன. இச்சுரங்களை மகளிராக உருவகப்படுத்திக் கூறுகின்றார் சிலப்பதிகார ஆசிரியர்.

''மேலது உழை இளி கீழது கைக்கிளை
வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயது''

இதுகாறும் ச ரி க ம ப த நி என்ற நிரலை யாழில் சுருதிகூட்டி இசைத்துக் கொண்டிருக்க, திடீரென்று ம ப த நி/ச ரி க ம ப த நி/ ச ரி க என்று மூன்று நிலைகளையுடைய நிரலாக மாற்றவும், செம்பாலையாகிய சங்கராபரணத்தை மேல்நிலை சுருதி (Higher tuning) பண்ண, இசையுலகில் ஏராளமான குழப்பங்கள் ஏற்பட்டன. சுரங்களின் தான நிலை (Position) வேறுபடு

வதாலும் கோவைகளின் நிரலிலே மாறுதல் ஏற்பட்டதாலும் இசைக் கலைஞர்களுக்குப் புதிய மாற்றங்களுக்கு ஈடு கொடுப்பது கடினமாக இருந்தது போலும். ஆகவே இதை ஒரு சாரார் பழமை விரும்புபவர்கள் எதிர்த்துள்ளார்கள் என்று தெரிகிறது. ஆகவேதான் 'வம்புறு மரபிற் செம்பாலையாயது' என்று ஆசிரியர் கூறுகிறார். இன்றைய இசை உலகில் நாம் கையாளும் நிலையைக் கவனித்தால் இந்த வம்புறு மரபைத்தான் கையாள்கிறோம் என்ற உண்மை புலப்படும். உண்மையில் தென்னிந்திய இசைவழக்கில் பொதுவாகக்கீழ் மத்திமத்திலிருந்து மேல் காந்தாரம் மத்திமம் வரை பாடுதலும் இசைத்தலும் வழக்கமாக இருக்கிறது. நமது இசைப்பாடல்கள், கீர்த்தனைகள் (Compositions) பெரும்பாலும் இந்த கோவை முறையிலேயே அமைந்துள்ளது. மற்றுமொரு அதிசயத்திற் குரிய செய்தி என்னவென்றால், வட இந்தியர்கள் பண்டைய முறையாகிய ச ரி க ம ப த நி - ச ரி க ம ப த நி என்ற கோவையைத்தான் இன்றும் கையாண்டு வருகிறார்கள் என்னும் செய்தி பண்டையத் தமிழ் வழக்கில் பல இசை முறைகள் இன்றும் வட இந்தியரால் பாதுகாக்கப்பட்டு வந்துள்ளது என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. தென்னிந்தியாவில் பிற்காலத்தில் பல சீர்திருத்தங்கள் செய்வதாக எண்ணிச் சில அரிய மரபுகளை சீர்குலைத்துவிட்டார்கள். பருவத்திற்கும் காலத்திற்கும் ஏற்ற பண்களைப் பாடும் மரபு இன்னும் வடநாட்டிலே உள்ளது. தேவார காலத்தில் கடைப்பிடிக்கப் பட்ட இம்முறை பின்னர் வழக்கு அழிந்துவிட்டது.

'மேலது உழை இளி கீழது கைக்கிளை' என்பது நமக்குப் புதிதாக இருக்கும். ஏனெனில் கீழே உழை, இளி முதல் மேலே கைக்கிளை வரை செல்லும் கோவை முரண்பாடாகக் கூறப்பட்டுள்ளது. வேறு ஒரு இடத்தில் இதற்கு நமக்குக் கிடைக்கும் விளக்கம் அந்தக் கருவியைப் பிடித்துக் கொண்டு வாசிக்கும் முறையில் மேற்புறம் உழை, இளி நரம்புகளும் உச்சஸ்தானத்தில் உள்ள கைக்கிளை நரம்பு கீழ்ப்புறத்திலும் வருவதால் கூறப்பட்டுள்ளது என்பதேயாகும்.

### 9. கிரேக்க இசையில் வம்புறு மரபு:

கிரேக்க இசையிலும் இதே வம்புறு மரபைப் பற்றியும், மேலது உழை, இளி கீழது கைக்கிளை என்பதைப் பற்றியும்

கூறப்படும் விளக்கம் நமக்குப் பெரும் விந்தையைக் கொடுக்கும்.

'மேலது உழை இளி.... செம்பாலையாயது'

என்பதற்கு உழை முதற் கைக்கிளை யிறுதியாக மெலிவில் நான்கும் சமமேழும் வலிவு மூன்றுமாய்ச் செம்பாலையாயதென்க' என்று அரும்பதவுரை கூறும். பின்னர் இவ்வம்புறு மரபு ஒப்புக்கொள்ளப்பட்டு இசையுலகில் வலுவான இடத்தைப் பிடித்துக் கொண்டது. பின்னர் வரும்,

**''பிழையா மரபின் ஈரேழ்கோவையை**
**உழை முதற் கைக்கிளை இறுவாய் கட்டி''**

என்று வேனிற்கால செய்யுளால் தெரியவருகிறது. செம்முறைக் கேள்வி The greater perfect System என்பதைப் பற்றியும் மேலது உழை, இளி கீழது கைக்கிளை என்பது பற்றியும் கிரேக்க இசையில் நமக்கு நல்ல விளக்கம் கிடைக்கின்றது.

''இசை இலக்கணத்திற்காகப் பயன்படுத்தப்பட்ட இச்செம் முறைக் கேள்வி ஒரு ஸ்தாயியின் ஏழு சுரங்களையன்றி மேல் ஒன்றும் கீழே ஒன்றுமாக நாற்சுரக் கோர்வை (Tetrachord) களைக் கொண்டு சுரக்கோர்வைகளை முற்றிலும் பெற்றதாக இருந்தது. நான்காவது நாற்கோவைக்கு மேலது உழையிளி என்றபடி கிரேக்க இசையில் Hypaton of the highest என்று கூறப்படுவதைக் கவனித்தோமானால் கிதாரா என்ற கருவியைத் தாழ்ந்த சுரங்கள் வரும் பகுதியை மேற்புறத்திலும் உச்சத்தில் வரும் பகுதியை நிலத்தை நோக்கித் தாழ்த்திப் பிடித்திருந்தார்கள் என்று தெரிய வருகிறது.*

---

*"The complete tonal system (called the greater perfect system) used for theoritical purposes, consists of two additional tetrachords placed conjunctly above and below the principal Octave plus one added tone to complete a two - Octave space. The Greek name of the fourth tetrachord (hypaton 'of the highest') may call attention to the position assumed by the kithara in playing the tones of the system; presumably the instrument was tuned on its vertical axis so that the bottom strings were higher (in relation to the ground) than the top strings" (ulrich, Homer paul a. Pisk.a. History of Music and music style. Rupert Hart - London 1963 p.18)"

என்பது ச ரி க ம - ப த நி ச என்ற கீழ்பாகமும் மேல் பாகமும் நான்கு சுரங்கள் கொண்ட கோர்வை. 'வம்புறு மரபிற் செம்பாலையாயது' என்பதற்கும் ஓர் அருமையான விளக்கம் கிரேக்க இசையில் காணப்படுகிறது.

"இங்கு ஒரு முக்கியமான செய்தியைக் குறிப்பிட வேண்டும். அதாவது அரிஸ்டாக்ஸ்னஸ் என்பவருடைய காலத்திலேயே இசைக் கருவியில் புதிய பாணியில் சுருதிகள் அமைப்பது என்ற புதிய வழக்கம் ஏற்பட்டது. இது F-f என்ற உழைமுதலாகவும் உழையீறாகவும் நரம்புகளைக் கட்டும் முறை. இப்புதிய வழக்கு ஏற்கனவே இருந்த சுரங்களின் அளவைக் கொண்ட பண்களையெல்லாம் மலைக்கச் செய்தது. ஆகவே மீண்டும் பண்டைய முறையையே வழக்கிற்கு கொண்டு வந்தனர்."*

தமிழிசையிலும் கிரேக்க இசையிலும் காணும் மிக நெருக்கமான ஒற்றுமைகளைக் காண நமக்கு மிக அதிசயம் உண்டாகும். இரண்டு நாடுகளும் நெருங்கிய தொடர்பும் நட்பும் கொண்டிருந்தன என்ற உண்மை நமக்குப் புலனாகிறது.

**10. தற்கிழமை திரிதல்:**

"வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயது
இறுதி யாதி யாக ஆங்கவை
பெறுமுறை வந்த பெற்றியின் நீங்காது
படுமலை, செவ்வழி, பகரும் பாலையெனக்
குரல் குரலாகத் தற்கிழமை திரிந்தபின்
முன்னதன் வகையே முறைமையில் திரிந்தாங்கு
இளி முதலாகிய எதிர்படு கிழமையும்
கோடி விளரி மேற்செம் பாலையென
நீடிக் கிடந்த கேள்விக் கிடக்கையின்
இணைநரம் புடையனஅணைவுறக்கொண்டாங்கு"

அரங்கேற்றுகாதை-81:90.

---

*'It must also be mentioned that even in Aristoxnos' time, a 'new tuning' was in vogue, involving a central range of F-F, which bedevilled all the species mentioned. The status quo was eventually restored' (William Smoldon a History of Music, Herbert Jenkins London-1965 p.27)

இவ்வகையில் உழை முதற் கைக்கிளை வரை நரம்பு பூட்டப்பெற்ற செம்பாலைப் பண் குரல் குரலாக வாசிக்கப் பட்டு பின்னர் துத்தம் குரலாகப் படுமலைப் பாலையும் கைக்கிளைக் குரலாக செவ்வழியும் உழை குரலாக அரும்பாலையும் வாசிக்கப்படுகிறது. பின்னர் இளி முதலாகக் கோடிப்பாலையும் விளரிப்பாலையும் மேற்செம்பாலையும் முறையே இசைக்கப்படுகின்றன. ஒவ்வொரு நரம்பும் குரலாகக் கொள்ளுமிடத்து அதற்கு இணையான மேல் நரம்பைத் தொகுத்து பண்களை அழகுற யாழில் இட்டு வாசித்தனர்.

இவ்விடங்களில் உரையாசிரியர்கள் செம்பாலைப் பண் குரலிற் பிறக்கும் என்ற கொள்கையை மாற்றி கைக்கிளை குரலாய் படுமலைப் பாலை, துத்தம் குரலாய் செவ்வழி என்று கூறிக் கொண்டு போவது மிகுந்த குழப்பத்தை ஏற்படுத்து கின்றது. பழைய இசை முறையை அவர்களும் புரிந்தும் புரியாமலும் எழுதி வைத்திருக்கின்றனர் என்று தோன்றுகிறது. செம்பாலைப் பண் முதலியவை ஒரு திட்டமான அடிப் படையில் உறுதியாகப் பண்ணப் பட்டிருக்க வேண்டும். பண் பெயர்களையும் திரிபு முறைகளையும் பலப்பல விதமாக மாற்றிக் கொண்டிருக்க மாட்டார்கள் என்றே தோன்றும். பின் பகுதியில் இவ்வரிசை முறை ஒழுங்காகக் கொடுக்கப் பட்டிருக்கின்றன.

இதற்குப் பின் ஆங்கில இசையைப் போன்று ஒவ்வொருவர் ஒவ்வொரு ஸ்தாயியிலும் சுரத்திலும் இசைத்து வர எல்லாம் சேர்ந்து ஒருங்கு இணைந்து இனிய இசையாக மலர்ந்தது என்று கூறப்படுகிறது.

### 11. இடமுறையும் வலமுறையும்:

''யாழ்மேல் பாலை இடமுறைமெலியக்
குழல்மேல் கோடி வலமுறை மெலிய
வலிவும் மெலிவும் சமனு மெல்லாம்
பொலியக் கோத்த புலமை யோனுடன்''

அரங்கேற்று காதை.-91:94.

யாழ்க்கருவி செம்பாலைப் பண்ணில் ஆரம்பித்து இடமுறையாகத் திரிபு செய்துகொண்டு வருகிறதாம். குழல்

கோடிப் பாலையிலிருந்து ஒவ்வோர் பண்ணாகப் பெயர்த்து வாசிக்கின்றதாம். மந்தம் உச்சம் சமம் என்ற மெலிவு, வலிவு, சமம் என்ற மூன்று ஸ்தாயிகளிலும் எல்லாக் கருவிகளும் இசைக்க வைத்த இசையில் மிக்க புலமையுடைய ஆசிரியன் என்று கூறுகிறது.

அரங்கேற்று காதையில் இசை பற்றிய இத்துணை செய்திகளைக் கூறி ஆசிரியர் மேற்கொண்டும் ஆடல் அரங்கத்தில் அமைதி பற்றியும் மேடையின் அமைப்பு பற்றியும் சோழ மன்னவரிடம் தலைக்கோல் பரிசாகப் பெற ஆடற்கலையில் மிக்க தேர்ச்சியுற்ற மாதவி தலையரங்கு ஏறி அரங்கேற்றம் செய்வதற்கு உரிய செயல்களைச் செய்வதும் பற்றி மிக்க அழகாக வருணிக்கின்றார். அதன்பின் மீண்டும் இசைக் கருவிகளைப் பற்றிக் கூறுவதைப் பார்ப்போம்:

''சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க
வார மிரண்டும் வரிசையிற் பாடப்
பாடிய வாரத்தீற்றினின் றிசைக்கும்
கூடிய குயிலுவக் கருவிக ளெல்லாம்
குழல்வழி நின்ற தியாழே யாழ்வழித்
தண்ணுமை நின்றது தகவே தண்ணுமைப்
பின்வழி நின்றது முழவே முழவோடு
கூடிநின் றிசைத்த தாமந் திரிகை''

அரங்கேற்று காதை-135:142.

'சீரியல் பொலிய' நீரல நீங்க வாரமிரண்டும் வரிசையிற் பாட என்றது நன்மையுண்டாகவும், தீமை நீங்கவும் வேண்டித் தெய்வப் பாடல் இரண்டினையும் பாடுவதாகும். வாரமிரண்டும் என்பது ஓரொற்றுவாரம் ஈரொற்றுவாரம் எனப்படுமாம். அவை தாளத்தில் ஒரு மாத்திரை இரு மாத்திரை என்ற அளவுகளைப் பெறும். கருவிகள் எங்ஙனம் கூடி யிசைத்தன என்பதைக் குழல்வழி நின்றது யாழ் என்றும் யாழ்வழித் தண்ணுமை என்றும் தண்ணுமைப் பின் முழவே என்றது ஒரு இசையரங்கின் பாங்கைக் காட்டுகின்றது. மிடற்றுப் பாடல் முதன்மையாயினும் முதலில் பின்னணி இசையாகக் கருவிகள் முழங்கின போலும். யாழ், குழல், தண்ணுமை என்ற மிருதங்கம், குடமுழவு என்ற கடவாத்தியம் ஆமந்திரிகை என்ற இடக்கையால் வாசிக்கும் இடக்கை

என்னும் வாத்தியம் எல்லாம் சேர்ந்து கோஷ்டி கானமாக வாசிக்கின்றன. ஆமந்திரிகை என்பது வாத்திய கோஷ்டி அல்லது வாத்தியக் குழு (Orchestra) என்றும் பொருள் கூறப்படுகிறது.

> ''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
> ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி.''

என்று ஏழ்பெரும்பாலைகளை இசைப்பது எங்ஙனம் என்று விரிவாகப் பார்த்தோம். ஏழ்பெரும்பாலைகளில் வரும் முதல் ஆறு பாலைகள் ஏழிசை வகையைச் சேர்ந்தவை. Dia-Tonic என்று கூறப்படும். இவை பற்றி மட்டுமே கிரேக்க இசையிலும் வட இந்திய இசையிலும் காணப்படுகின்றன. ஏழாவது பாலையாகிய மேற்செம்பாலை இரு உழைகள் (மத்திமங்கள்) கொண்டதாகப் பன்னிரு இசை (chromatic) வகையைச் சேர்ந்ததாக உள்ளது. பன்னிரு இசை முறையை ஆய்வதற்கு முன் மற்றுமொரு குறிக்கத்தக்க ஐந்திசைப் பண் வகையையும் பார்ப்போம்.

### 12. ஐந்திசைப் பண்கள்:

இசையுலகில் ஐந்திசை கொண்ட (Penta tonic) பண்கள் ஒரு சிறப்பான இடத்தைப் பெறுகின்றன. ஏழிசையில் ஐந்து சுரங்கள் முழுச் சுரங்களாகவும் (Full tone) இரண்டு சுரங்கள் அரைச்சுரங்களாகவும் (semi tone) ஆகவும் வருகின்றன. அரைச் சுரங்கள் கலவாமல் பாடுவது சீனர்களுடைய இசை. பழங் காலத்திலே முதன்முதலில் ஐந்திசைப் பண்களையே மக்கள் விரும்பி ஏற்றனர் என்று சொல்வர்.

சுரங்களின் உறவு முறைகள் பற்றி ''இணை கிளை பகை நட்பு என்றிந் நான்கின்' என்று கூறப்படும்.

> ''கிளை எனப்படுவ கிளக்கும் காலைக்
> குரலே இளியே துத்தம் விளரி
> கைக்கிளை எனஐந் தாகும் என்ப''

என்று சிலப்பதிகாரம் உரையிற் கூறப்படும். மேற்கண்ட சூத்திரத்தின்படி குரல், இளி, துத்தம், விளரி, கைக்கிளை, ச, ப, ரி, த, க என்ற ஐந்து சுரங்களும் கிடைக்கின்றது. இச்சுரங்கள் மோகனம் என்ற அழகிய பண்ணை உருவாக்குகின்றன.

அக்காலத்திலே முல்லை நிலத்தில் ஆனிரை மேய்த்த ஆயன் இப்பண்ணை குழலில் ஊதித்தான் மாடுகளை ஒன்று சேர்த்து வீட்டிற்கு ஓட்டி வந்தான் போலும். இப்பண் முல்லை நிலத்திற்குரியது என்று சொல்லலாம்.

பழம்பெரும் நாகரிகம் கொண்ட சீன நாடு இந்த ஐந்திசைப் பண்களையே போற்றி வருகின்றது. புதிய இசைகளுக்கு இடம் கொடுத்தால் தங்கள் கலாச்சாரம் கெடும் என்று இன்றுவரை இந்த இசையையே போற்றி வருகின்றனர் சீனர்கள்.

''இசையில் மிக்க பற்றுடையவர்கள் சீனர்கள். இப்பழைய இசையில் எள்ளளவும் மாற்ற இன்றும் உடன்படார். ஐந்தன் தொடர்பு முறை அல்லது கிளைமுறை கொண்ட ஐந்திசைப் பண்களையே அவர்கள் மேற் கொண்டனர். ஏழிசை கொண்ட பெரும்பண்களையோ நான்கின் தொடர்பு முறையையோ சீனர்கள் ஏற்றாரிலர். இசை மாறினால் உலகமே மாறும். அரசியல் மாறும் என்னும் கொள்கையை உடையவர் இவர். பழைய இசை ஒலிகளை இவர்கள் போற்றியது போல் வேறு எவரும் போற்றினாரிலர். ஒவ்வொரு சுரத்தையும் சிறிதும் ஒலி பிறழாது ஒலிக்க, ஒவ்வொரு சுரத்தையும் அறுதியிட்டு இசைக்கும் ஒலிக் குழல்களை அமைத்துச் சீனர் அரசாங்கமே தொன்றுதொட்டுக் காப்பாற்றி வருகின்றது'' (பக்கம் 50-பழந்தமிழ் இசை - இராவ்சாகிப் கு. கோதண்டபாணி பிள்ளை - சைவசித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை-1-1959)

தமிழிசைப் பெயர்களுக்கு இணையான சீன, ஆங்கிலப் பெயர்களை கீழே காண்போமாக:

| | தமிழ் | சீனம் | ஆங்கிலம் |
|---|---|---|---|
| குரல் | (ச) | கூங் | DOH |
| இளி | (ப) | இட்சி | SOH |
| துத்தம் | (ரி) | சாங் | RE |
| விளரி | (த) | யூ | La |
| கைக்கிளை | (க) | கியோ | ME |

முற்றிசைகளைக் (full tone) கொண்ட ஐந்திசைப் பண்களாகிய மோகனம், மத்யமாவதி, ஹிந்தோளம் போன்ற

இராகங்கள் மிகப் பழமையானவை. மிகப் புகழ் பெற்றவையும் கூட. மோகனம் என்ற இராகத்தை வைத்து குரல் திரிபு (modulation) செய்தால் மேலும் நான்கு இராகங்கள் தோன்றுவதைக் காணலாம்.

| | |
|---|---|
| ச ரி க ப த ச | மோகனம் |
| ச ரி ம ப நி$^{b}$ ச | மத்யமாவதி |
| ச க$^{b}$ ம த$^{b}$ நி$^{b}$ ச | ஹிந்தோளம் |
| ச ரி ம ப த ச | சுத்தஸாவேரி |
| ச க$^{b}$ ம ப நி$^{b}$ ச | சுத்ததன்யாசி |

ஐந்திசைப் பண்கள் மற்றும் ஏராளமாக நமது இசையில் உள்ளன. அவற்றில் அரைச் சுரங்களும் கலந்து வரும். ஐந்திசைப் பண்கள் (ஔடவம்) என்றும், ஆறு சுரங்களையுடைய இராகங்கள் ஷாடவம் என்றும் கர்நாடக இசையில் பெயர் பெறும். ஹம்சத்வனி, ஆபோகி, பூபாளம் போன்றவை ஐந்திசைப் பண்கள். இப்பண்கள் நல்ல உணர்ச்சி பாவங்களை வெளிப்படுத்தும் பண்களாகத் திகழ்கின்றன.

# பன்னிரு இசையும் பன்னிரு பாலைகளும்

ஐந்திசை, ஐந்திசைப் பண்கள், ஏழிசை, ஏழிசைப் பண்கள் ஆகியவற்றைப் பார்த்தோம். இனி பன்னிரு இசை, பன்னிருபாலைகள் இவை எங்ஙனம் தோன்றுகின்றன என்பதைப் பார்ப்போம். ரி க ம த நி என்ற ஐந்து சுரங்களும் இரண்டிரண்டு வகையாக மொத்தம் 10ம் + ச ப 2ம் சேர்ந்து பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்களாக மாறுகின்றன என்று முன்னரே பார்த்தோம். பன்னிரு இசையில் சுர வரிசைகள் அமைவது கீழ்வருமாறு:

ச ரி$^{1}$ ரி$^{2}$ க$^{1}$ க$^{2}$ ம$^{1}$ ம$^{2}$ ப த$^{1}$ த$^{2}$ நி$^{1}$ நி$^{2}$

ஆங்கில இசை முறையில் சுரங்கள் natural என்றும், அதற்கு அரைச்சுரம் குறைந்தால் Flat (b) என்றும் அரைச்சுரம் மிகுந்தால் sharp என்றும் குறிக்கப்படும். அக்குறிகள் கீழ்காணுமாறு:

C D$^{b}$ D E$^{b}$ E F F$^{\#}$ G A$^{b}$ A B$^{b}$ B

இப்பன்னிரு சுரங்களும் 'வண்ணப் பட்டடை யாழ் மேல் வைத்து' என்றபடி cycle of fifths என்ற முறையில் அமைக்கப்படுகிறது என்று பார்த்தோம். இதேபோன்று cycle of fourths (உழைக்கிரமம்) என்ற முறையில் இடமுறையாக ச நி த ப - ப ம க ரி - ரி ச நி த என்று இறங்கு வரிசையில் வந்தாலும் இதே பன்னிரு சுரங்கள் நமக்குக் கிடைக்கும்.

**"வரன் முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்"**

என்று சிலப்பதிகாரம் வேனிற்காதையில் கூறப்படும். இத் தொடர் மத்திமம், பஞ்சமம் ஆகிய சுரங்களின் அளவுகளை வைத்துப் பண்களைத் தோற்றுவிக்கும் முறைகளைக் குறிக்கும். தமிழிசையில் எந்த சொற்றொடர் எந்தப் பொருளைக் குறிக்கிறது என்று முதலில் சொல் தூய்மை செய்துகொள்ள வேண்டும். ஒரே சொல் வெவ்வேறு இடத்தில் வேறு வேறு பொருளைக் கொடுக்கும். மேலும் ஏழிசை, பன்னிரு இசை முறைகளுக்குத் தக்கவாறு பொருள் மாறும்.

எனவே, பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட குழப்பங்களின் காரணத்தைப் புரிந்துகொள்ள இந்த அடிப்படை இலக்கியங்கள் நமக்குப் பெரிதும் உதவும்.

''ஐந்தினும் ஏழினும்'' என்ற சொற்றொடர் மத்திமம் பஞ்சமம் இவற்றைக் குறிக்கின்றது. எப்படியெனில்,

ச ரி$^{1}$ ரி$^{2}$ க$^{1}$ க$^{2}$ ம என்ற வரிசையில் சட்சமத்தை விடுத்து எண்ணினால் மத்திமம் ஐந்தாவது இடத்தில் வந்து அமையும்.

ச ரி$^{1}$ ரி$^{2}$ க$^{1}$ க$^{2}$ ம$^{1}$ ம$^{2}$ ப என்ற வரிசையில் சட்சமத்தை விடுத்து எண்ணினால் பஞ்சமம் ஏழாவது இடத்தில் வரும். இந்த இலக்கணத்தை 'வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்' என்று சிலப்பதிகாரம் கூறும்.

சுரங்கள் அல்லது நரம்புகளின் உறவு முறைகள்.

மேற்கூறிய பன்னிரு சுரங்களும் நட்பு, பகை, இணை, கிளை என்று பலவித உறவு பூண்டு பலவித உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தும்! ஒலி அலைகளால் அமைந்த சுரங்கள் உயிர்ப்புடையது. ஜீவச்வரங்களாகிய அவை பல உணர்ச்சிகளை வெளிப்படுத்தி மக்களையும் மாக்களையும் ஒருங்கே ஈர்க்கின்றன அல்லவா. இல்லையெனில் இசைக்குக் கட்டுப்பட்டு ஆயிரக்கணக்கான மக்கள் அதன்பால் ஈடுபடுவது எங்ஙனம்? ஒலி அல்லது சப்தம், நாதம் என்பது ஒரு அடிப்படைத் தத்துவம். ஓம் என்ற பிரணவப் பொருளிலிருந்துதான் உலகமே தோன்றுகிறது என்பது நமது அடிப்படைக் கொள்கை. ஒலி வடிவிலே தோன்றும் இசை ஒரு பெரும் விஞ்ஞானம் என்பது மிகையில்லை. ஏழிசைகளும் ஒலி அலைகளின் தொகுப்பால் கணித முறைப்படி அமைந்திருப்பதை இசை இலக்கணத்தை ஆராய்பவர்கள் அறியலாம்.

> **''இணை கிளை பகை நட்பென்றின் நான்கின்**
> **இசை புணர் குறிநிலை எய்த நோக்கி''**

என்று சிலப்பதிகாரம் - வேனிற்காதை கூறுகிறது.

| | | |
|---|---|---|
| இணைச் சுரங்கள் | - | Concordant notes |
| கிளைச் சுரங்கள் | - | Branching notes |

| | | |
|---|---|---|
| பகைச் சுரங்கள் | - | Enimical notes |
| நட்புச் சுரங்கள் | - | Friendly notes |

எந்தெந்த சுரம் எந்தவித உறவை, உணர்வை வெளிப்படுத்துகிறது என்பது கவனிக்கத்தக்கது.

தமிழ் இசை மரபில் சுரங்கள் இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்று பின்வருமாறு வகுக்கப்பட்டுள்ளன:

| | | |
|---|---|---|
| இணைச் சுரம் | - | இளி அல்லது பஞ்சமம் |
| கிளைச் சுரம் | - | உழை அல்லது மத்திமம் |
| நட்புச் சுரம் | - | கைக்கிளை அல்லது அந்தர காந்தாரம் |
| பகைச் சுரம் | - | கைக்கிளை, உழை இவற்றின் தாழ்ந்த சுரங்கள் அதாவது சாதாரண காந்தாரம் அல்லது பிரதிமத்திமம். |

பின்வரும் சூத்திரம் இதனை மெய்ப்பிக்கின்றது.

"ஏழாம் நரம்பு இணை நாலு நட்பாகும்
ஐந்து கிளை ஆறும்மூன்றும் பகையே"

-கல்லாடம்உரை.

**பன்னிரு சுரங்களின் வரிசை:**

| | | |
|---|---|---|
| குரல் | ச | சட்சமம் |
| துத்தம்[1] | ரி[1] | சுத்த ரிஷபம் |
| துத்தம்[2] | ரி[2] | சதுஸ்ருதி ரிஷபம் |
| கைக்கிளை[1] | க[1] | சாதாரண காந்தாரம் |
| கைக்கிளை[2] | க[2] | அந்தர காந்தாரம் |
| உழை[1] | ம[1] | சுத்த மத்திமம் |
| உழை[2] | ம[2] | பிரதி மத்திமம் |
| இளி | ப | பஞ்சமம் |
| விளரி[1] | த[1] | சுத்த தைவதம் |
| விளரி[2] | த[2] | சதுஸ்ருதி தைவதம் |

| | | |
|---|---|---|
| தாரம் | நி | கைசிகி நிஷாதம் |
| தாரம் | நி$^2$ | காகலி நிஷாதம் |

Natural notes என்பவற்றை சுத்த சுரங்கள், இயல்புச் சுரங்கள் என்று அழைப்பதே நியாயமும் பொருத்தமும் ஆகும். கர்நாடக இசையில் பிற்காலத்தில் குறைச் சுரங்களை (Flat notes) சுத்த சுரங்கள் என்று அழைத்ததால் பெரும் குழப்பம் ஏற்பட்டது எனலாம். ஏனெனில் வட இந்திய இசையில் பழைய முறையைத் தழுவியே அவர்கள் இயல்புச் சுரங்களைச் சுத்த சுரங்களாகவே இன்றும் கொண்டுள்ளார்கள். கர்நாடக இசையில்தான் பெயர்களை மாற்றியமைத்துப் பெரிதும் குழப்பம் உண்டாகும்படியான சூழ்நிலையைப் பிற்கால ஆசிரியர்கள் ஏற்படுத்தி விட்டார்கள்.

ஹெல்ம் ஹாட்ஸ் (Helm Holtz) என்ற விஞ்ஞான மேதை தமது sensations of tone என்னும் நூலில் தமது ஆராய்ச்சியின் முடிவுகளை விளக்குகின்றார்.

'நட்புச் சுரம்' (Consonants) என்பது தொடர்ந்து ஒத்து ஒலிப்பன. பகைச் சுரம் (discordent) என்பது விட்டுவிட்டு ஒலிப்பது. சுரஸ்தானங்களில் நாடித் துடிப்பு போன்ற உணர்வு துடிப்புகள் உள்ளன. விஞ்ஞான முறையில் ஒலி அலைகளை அளவிடும் முறையில் ஹெல்ம் ஹாட்ஸ் அவர்கள் கண்டுபிடித்திருப்பது இணை, நட்புச் சுரங்கள் அதிக துடிப்புகள் இன்றி சேர்ந்து, ஒத்து ஒலிக்கும். இவை blending notes, பகைச் சுரங்கள் மிகுந்த துடிப்புகளை வெளிப்படுத்தி தமது வேற்றுமையைக் காண்பிக்கும். இவை enemical notes உதாரணமாக ஸ்தாயி சுரம் அதாவது முதல் சுரத்திற்கு எட்டாவது சுரம் மீண்டும் அதே சுரமாக இருக்கும். ஆகவேதான் அச்சுரம் octave என்று அழைக்கப்படுகிறது. இச்சுரத்தில் சிறிதும் வேற்றுமை இராது. பஞ்சமம், மத்திமம் (இளி, உழை) ஆகிய சுரங்கள் இணை, கிளையாக சேர்ந்து ஒலிக்கும். இவை தனியே ஒலித்தாலும் மாறுபாடில்லாமல் ஒத்து ஒலிக்கும். அந்தர காந்தாரம், சதுஸ்ருதி தைவதம் ஆகியவை நட்புச் சுரங்கள். அவை சற்றே கூடிய துடிப்புகளை வெளிப்படுத்தும். சதுஸ்ருதி ரிஷபம், காகலி நிஷாதம் ஆகியவை முன்னதைக் காட்டிலும் அதிகத் துடிப்புகளையும்

விக்ருத சுரங்கள் மிகவும் பலத்த துடிப்புகளையும் வெளிப்படுத்துகின்றன.

மேற்கூறிய இக்கால விஞ்ஞான முறை முடிவுகளுக்கு ஏற்பவே நமது தமிழிசையின் இலக்கணங்கள் அமைந்திருக்கும் திறன் மிகவும் போற்றத்தக்கது. ஒலி அலைகள் முற்றிலும் கணித முறைப்படியே தீர்மானிக்கப்பட்டு சுரங்களுக்கு அதனதன் இடம் இன்னதென்று வகுக்கப் பட்டிருக்கின்றன. இசைக் கருவிகளை மேற்கூறிய விஞ்ஞான முடிவுகளை ஒட்டியே அமைக்கிறார்கள். சுரங்களின் ஸ்தானங்களை அல்லது இடங்களைத் தீர்மானிக்கும்போது பல சிக்கல்கள் ஏற்படும் மிகுந்த நுட்ப கலையாகிய இசைக் கலையில் இதனால் பல மாறுபட்ட கருத்துகள் நிலவுவதைத் தவிர்க்க முடியாது.

இசை நரம்புகள் அல்லது சுரங்களுக்கு உணர்ச்சி, பாவங்கள், உறவுமுறைகள் உண்டென்பதைப் பார்த்தோம். 'ப' என்னும் சுரம் இணைந்து மாறுபாடில்லாமல் ஒலிக்கிறது. 'ம' என்னும் சுரம் கிளையாகப் பிரிந்து ஒலிக்கின்றன. 'க'

---

*"In his sensations of tone' Helm Holtz gives difinitions of consonance. His principal definition reads' 'Consonance is continuous, dissonance is intermittant, sensation of tone. This definition rests on the phenomenon of beats (the primary tones and their upper partials) which do not occur in consonances but are very prominent in dissonance and have a great deal to do with the tonal impressions. Therefore according to Helm Hortz, it is a measure of the pulses of tone and the roughness that determine the degree of consonance or dissonance. Notes bearing the relation of Octaves, fifths or fourths to each other form the purest consonances because they evoke no beats or practically none. The more audible the beating, the less the degree of consonance, according to Helm Hortz. This agrees with the fact that the strongly consonant thirds and sixths evoke scarcely perceptible beats, while the major seconds and sevenths evoke more distinct ones, and the very pronounced dissonances (such as semi-tones diminished and augmented intervals) very great ones"

"Proceeding from his theory of beats, Helm Holtz undertook a classification of the consonances. He distinguished absolute consonances (Octave and double Octave) perfect consonances (fifth and fourth), medial consonances (major third and major sixth), imperfect consonances (minor third and minor sixth) and disonances (minor second, seventh and augmented fourth). (p.81-82 Introduction to the Phychology of Music. B.G. Revesz Longman Green & Co-1953).

என்னும் அந்தர காந்தாரம் நட்பாக கலந்து ஒலிக்கிறது. 'க' என்னும் சிறிய காந்தாரமும் 'ம' என்னும் பெரிய மத்திமமும் சோகத்தையும் மாறுபாட்டையும் வெளிப்படுத்துகின்றன. இந்த சுரங்கள் இணை, பகை, கிளை, நட்பு என்று பலவித உறவுகளோடு இணைந்து வரும்போது நவரசங்களும் கூடிய உணர்ச்சி மிக்க இசை நமக்குக் கிடைக்கிறது.

உழை[2] பிரதி மத்திமம் (augmented fourth) என்ற சுரம் ஒரு தனித்தன்மையான இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. மற்ற விக்ருத சுரங்கள் அரைச் சுரம் குறைந்து ஒலிக்கையில் இந்த சுரம் மட்டும் சுத்த மத்திமத்திற்கு ஓர் அரைச்சுரம் கூடுதலாக ஒலிக்கின்றது. டாக்டர் பி.சி.தேவா என்ற இசைக்கலை அறிஞர் தமது Phyco Acoustics என்னும் நூலில் இந்த பிரதிமத்திம சுரத்தைப் பற்றி விரிவாக ஆய்வு செய்கிறார்.

"நமது இசைக் கலைஞர்களிடையே, சிறப்பாக மிகுந்த நுட்பமான இசைவல்லமை உடையவர்களிடையே இந்த தீவிர மத்திமம் என்ற சுரத்தின் ஸ்தானத்தின் சிறப்பை அளவிடுதல் கடினம் என்ற கருத்து நிலவி வருகிறது".

"பன்னிரு சுரங்கள் அடங்கிய (Gamut) ஸ்தாயியில் இந்த ஒரு சுரம்தான் தனது சுத்த சுரத்திலிருந்து அரைச் சுரம் மேலே நிற்கிறது. இதன் தனித்தன்மையை அடிப் படையாக வைத்தே தென்னாட்டு 72 மேளகர்த்தா என்ற முறை உருவாக்கப்பட்டுள்ளது கவனிக்கத் தக்கது."*

இந்த பிரதிமத்திமச் சுரம் இரண்டு T.E.TRACORD என்று சொல்லப்படும் ச ரி க ம - ப த நி ச கீழ்ப்பாகம் மேல்பாகம் ஆகிய ஒரு ஸ்தாயியில் இரண்டிற்கும் நடுவே நிற்பதும் குறிப்பிடத்தக்கது.

---

*"The belief prevails even amongst musicians who may be credited with a high degree of sensibility that it is difficult to grasp the musical value of the note".

"It is true that the position of TIVRA Madhyama in the gamut is unique, for it is the only Vikrita variety of a note that is higher than its corresponding Suddha note.... This striking individuality, indeed is the basis of the division of the 72 melakartas of the South Indian System into two groups of 36 each"

(P.7 Psyco Acoustics of Music and speech. By Dr.B.C. Deva)*

“இப்பன்னிரு சுரங்களும் கணித முறைப்படி எப்படி இடைவெளிகளைக் கொண்டுள்ளது, என்பதை ஒரு ஸ்தாயி அளவில் கணித்துக்கொண்டு அதையே மற்ற ஸ்தாயி களுக்கும் ஏற்றுவது வழக்கம். கணித முறையில் எண்ணிக்கை யின்படி சுரங்கள் ஒவ்வொன்றாக (ratio) முறையில் எங்ஙனம் கோவைப்படுத்தப்படுகின்றன என்பதைப் பார்ப்போம். சுரங்களின் ஒலிநிலை (pitch) களின் அளவுகளும் இடைவெளி களும் நமக்குப் பின்வருமாறு கிடைக்கின்றன.”*

“இவ்விதம் ஒவ்வொரு சுரமாக விகிதாசாரப்படி (ratio) கணித்துக்கொண்டு போகும் முறையை just intonation என்று கூறப்படுகிறது. இசையைத் தொழிற்படுத்தும்போது இம்முறையில் பல இடர்ப்பாடுகள் ஏற்படுகின்றன. சட்சமத்திலிருந்து ஒவ்வொரு சுரமாக அடுக்கிக் கொண்டு போகும்போது இடைவெளிகள் மாறுபட்டவைகளாகக் கிடைக்கின்றன. ச-ரி, ரி-க, இவைகளுககிடையே ஏற்படும் விகிதத்தில் மாற்றம் ஏற்படுகிறது. இந்த வித்தியாசம் மிகமிகக் குறைவேயானாலும் பியானோ போன்ற சுருதி நிலையை உறுதியாக வைத்துள்ள கருவிகளில் பல சுரங்களை ஒருங்கே ஒலிக்கும் இசையை நிகழ்த்தும்போது பெரும் இடர்ப்பாடுகள் ஏற்படுகின்றன. வயலின் மிடற்றிசை போன்றவை உடன் இசைக்கும்போது இந்த நுண்சுருதிகளை அவை இயல்

---

*"The integration of the musical range in intervals is effected within one Octave and is then simply carried over to the other Octaves. If we now construct the simple numerical ratios with all intervals from 1 to 16 (with the exception of those containing one of the three primary numbers 7, 11 and 13) we obtain the following intevals, arranged in order of distance between the pitches; i.e. numerical order:

16:15 diatonic semitone
10:9 minor tone (minor wholestep)
9:8 major tone (major whole step)
6:5 minor third
5:4 major third
4:3 perfect fourth
3:2 perfect fifth
8:5 minor sixth
5:3 major sixth
15:8 major seventh
2:1 Octave

பாகவே ஏற்று இசைக்கின்றன. Just intonation என்ற இம்முறை இத்தனை இடைஞ்சல்கள் இருந்தபோதிலும், இயன்றவரை சுரங்களின் இயல்பான நிலைகளை மாற்றாமலும் பல சுரங்களை ஒருங்கே இசைக்கவும் தக்க வகையில் நிறுவப் பட்டிருக்கிறது''*

ஒவ்வொரு சுரமாகக் கணித்துக்கொண்டு செல்லும் முறையைத் தவிர மற்றொரு முறையும் உள்ளது. அதுவே முன்பு நாம் பார்த்தபடி 'வண்ணப் பட்டடையாக' இளிக்கிரமமாக சுரங்களைக் கோவை செய்வதாகும். இதை பைதகோரியன் இசை வழக்கு என்று மேனாட்டு இசையில் குறிப்பிடுவார்கள். மேல் சட்சமத்திற்கு அடுத்தபடியாக இணையும் சுரமாகிய இளி அல்லது பஞ்சமத்தை அளவுகோலாக வைத்து சுரங்களைக் கோவை செய்யும் முறையும் சிறப்பு மிக்கதே என்று மேனாட்டு ஆசிரியர் ரீவ்ஸ் சொல்கிறார்.

இசை பற்றிய நூல்கள் ஆங்கிலத்தில் கணக்கற்றவை உள்ளன. மேனாட்டில் இசைக்கு ஒரு சிறப்பான இடம் கொடுத்து கல்லூரிகள், பல்கலைக் கழகங்களில் அத்துறையைப் பெரிதாக அமைக்கிறார்கள். இசை ஆராய்ச்சிக்கும் தாராளமான பொருளுதவி செய்து

---

*"Just intonation gives rise to great difficulties in music. This can be seen from the following. If we take as primary any other note than C, and then construct the diatonic scale on such note, we arrive at different intervals. Starting for instance, with C, the first step of the diatonic scale is D:D = 9: 8, or a major tone (tonus major) starting with D however, the first step is D:E = 10:9, or a minor tone (tonus minor). But, trifling as the difference between the two intervals may seem it causes insurmountable difficulties in the performance of Polyphonic music. This is mainly evident when instruments with fixed pitch, primarily the key-board instruments (piano and Organ) and played in combination with stringed instruments and voices which, as know, use natural intervals and consequently evoke enharmonic permutations. In these cases it is difficult to assimilate the notes of the instruments with variable and adjustable pitch to the rigid pitch of the piano. Although the advantages of just intonation were obvious, it was nevertheless proposed to bridge the cleavage by removing all obstacles to polyphony with the least sacrifice of purity of intonation".

(Introduction to the Psychology of Music G.Revez. P.24) Cond.

ஆராய்ச்சியாளர்களை ஊக்குவிக்கிறார்கள். ஆங்கில நூல்களை ஆராயும்போது நமக்கு மேற்குறித்தவாறு பலவகைச் சான்றுகளும் குறிப்புகளும் நமது ஆய்வுக்குப் பெருமளவில் உதவுவனவாக இருக்கின்றன.

**பன்னிரு பாலைகள்**

"ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின், ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி" என்றும், பின்னர், "மேலது உழையிளி கீழது கைக்கிளை வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயிற்று" என்பதற்கும் எவ்விதம் பதினான்கு நரம்புகள் பூட்டிய செங்கோட்டு யாழில் ஓரேழ் பாலைகள் குரல் திரிபு முறையில் அடையப் பெற்றன என்பதையும், பின்னர், ச ரி க ம ப த நி என்ற கோவை, மபதநிசரிக என்றாயிற்று என்பதையும், முற்பகுதியில் பார்த்தோம். இவ்விடத்தில் உரையெழுதும்போது ஆசிரியர், 'இப்படியாகப் பன்னிரு கால் திரிக்கப் பன்னிரு பாலையும் பிறக்கும்; பன்னிரு பாலைத் தொண்ணூற்றொன்றும் பன்னிரண்டுமாய்ப் பண்கள் நூற்று மூன்றாதற்குக் காரணமாமென்க" என்று கூறுகிறார். ஆகவே, ஏழ்பெரும் பாலைகளை அடுத்து பன்னிருபாலைகளும் ஏற்பட்டன என்று தெரிய வருகிறது. (மேஜர்) ஏழு சுரங்களும், ஐந்து (மைனர்) சுரங்களும் ஆகப் பன்னிரண்டு சுரங்களிலிருந்தும், வண்ணப் பட்டடையாகப் பாலைகளை அமைத்துக் கொண்டு போனால் பன்னிரண்டு பாலைகள் பிறக்கும் என ஏற்படுகிறது:

---

*"The Musical System based on the projection of pure fifth (Pythagorean intonation) is a familiar fact that our musical system, particularly the major modes can be constructed in another manner than by just intonation. The foundation for this is one definite interval, namely the perfect fifth, which is second to the Octave as regards degree of consonance and fusion. Since we are almost as sensitive to the purity of fifth as to that of the Octave and since the perfect fifth is an especially characteristic interval, no objections can be raised to its use as a unit of measurement".

(p.23 I.Bid)

**பன்னிரு பாலைகள் பிறக்கும் வகை வருமாறு:**

| முதற் சுரம் | பட்டடை | என்னும் இளிக்கிரமத்தால் | பிறக்கும் பண்கள் |
|---|---|---|---|
| 1. | ச - சபரிதகநிம$^{2}$ | - | கல்யாணி |
| 2. | ரி$^{b}$ - ரி$^{1}$ த$^{1}$ க$^{1}$ நி$^{1}$ மசப | - | தோடி |
| 3. | ரி - ரிதகநிமரி$^{1}$ த$^{1}$ | - | -- |
| 4. | க$^{b}$ - க$^{1}$ நி$^{1}$ மசபரித | - | கரஹரப்ரிய |
| 5. | க - கநிம$^{2}$ ரி$^{1}$ த$^{1}$ க$^{1}$ நி$^{1}$ | - | -- |
| 6. | ம - மசபரிதகநி | - | சங்கராபரணம் |
| 7. | ம$^{\#}$ - ம$^{2}$ ரி$^{1}$ த$^{1}$ க$^{1}$ நி$^{1}$ மச | - | -- |
| 8. | ப - பரிதகநிம$^{2}$ ரி$^{1}$ | - | -- |
| 9. | த$^{b}$ - த$^{1}$ க$^{1}$ நி$^{1}$ மசபரி | - | நடபைரவி |
| 10. | த - தகநிம$^{2}$ ரி$^{1}$ த$^{1}$ க$^{1}$ | - | -- |
| 11. | நி$^{b}$ - நி$^{1}$ மசபரிதக | - | அரிகாம்போதி |
| 12. | நி - நி$^{2}$ ம$^{2}$ ரி$^{1}$ த$^{1}$ க$^{1}$ நி$^{1}$ ம | - | -- |

ஏழ்பெரும்பாலைகளில் முதல் ஆறு பாலைகளும் மிக அழகிய ஏழிசைப் பண்களாக (Diatonic) முறையாக அமைந்துள்ளன. ஏழாவதாகிய மேற்செம்பாலைப் பண் ஒரு சுரத்தின் இரு வகைகளும் ஒருங்கே வரப்பெற்று பன்னிரு இசை (Chromatic) முறையாக அமைந்துள்ளது. ஏழிசை முறையை பெரும்பாலைகளாகவும் பன்னிரு இசை முறையை சிறுபாலைகளாகவும் கொள்ளலாம் என்று விபுலானந்த அடிகள் யாழ்நூலில் குறிப்பிடுகின்றார். பன்னிரு சுரங்களிலிருந்தும் இளிக்கிரமத்தில் பண்களைத் தோற்று விக்கும்போது ச ரி$^{1}$ க$^{1}$ ம த$^{1}$ நி$^{1}$ ஆகிய சுரங்களிலிருந்து தோன்றும் பண்கள் Diatonic வகையைச் சேர்ந்தவைகளாக இருக்கின்றன. மற்ற ஆறு பண்களும் சிலவற்றில் சட்சமம், பஞ்சமம் கூட இல்லாமல் பாடற்குதவாப் பண்களாக இருக்கின்றன. அப்பண்களில் வரும் சுரக்கோவைகள்:

1. ரி (முதல்) ரி$^{\flat}$ ரி$^{\sharp}$ க ம த$^{\flat}$ த$^{\sharp}$ நி
2. க (முதல்) ரி$^{\flat}$ க$^{\flat}$ க$^{\sharp}$ ம த$^{\flat}$ நி$^{\flat}$ நி$^{\sharp}$
3. ம$^{\sharp}$ (முதல்) ரி$^{\flat}$ க$^{\flat}$ ம ம$^{\sharp}$ த$^{\flat}$ நி ச

(மேற்செம்பாலை)

4. ப (முதல்) ரி$^{\flat}$ ரி க ம$^{\sharp}$ ப த நி
5. த (முதல்) ரி$^{\flat}$ க$^{\flat}$ க ம$^{\sharp}$ த$^{\flat}$ த நி
6. நி (முதல்) ரி$^{\flat}$ க$^{\flat}$ ம ம$^{\sharp}$ த$^{\flat}$ நி$^{\flat}$ நி

மேற்கூறிய ஆறு பண்களில் மேற்செம்பாலை ஒன்றுதான் சட்சமத்தைப் பெற்று ஒருபண்ணின் உருவைப் பெறுகிறது. மற்ற பண்கள் சுரங்களின் உறவு முறைகள் (relationship) சரியாக அமையாமல் பாடற்குதவாப் பண்களாகின்றன. ஆயினும் சுரங்களின் இருதன்மைகளை ஒரு வரையறைப்படுத்தி பல சிறுபாலைகளை உண்டு பண்ணியிருக்கிறார்கள் என்று தெரிகிறது.

## 2. 72 மேளகர்த்தா முறை:

வேங்கடமகியின் 72 மேளக்கர்த்தா முறை பெரும்பாலைகளையும் சிறுபாலைகளையும் இருவகையும் கொண்டது. முப்பத்திரண்டு மேளங்கள் ஏழிசை முறையையும் மிகுதி நாற்பது மேளங்கள் பன்னிரு இசை முறையையும் தழுவியது. இந்த நாற்பது மேளங்களும் விக்ருத மேளங்கள் என்று கூறப்படும். மேற்கண்ட சிறுபாலைகளில் வரும் இரண்டு ரிஷபம், இரண்டு காந்தாரம், இரண்டு தைவதம், இரண்டு நிஷாதம் ஆகியவை அந்த விக்ருத மேளங்களில் அமைக்கப்பட்டிருக்கின்றன. சிறுபாலையாகிய இந்த விக்ருத மேளத்தின் கூறு சிலப்பதிகார காலத்திலேயே ஏழ்பெரும் பாலைகளில் ஏழாவதான மேற்செம்பாலையில் கொடுக்கப்பட்டிருக்கிறது. நூற்று மூன்று பண்களில் அதன் கூறுகள் இடம் பெற்றிருப்பதைப் பன்னிரு பாலைகள் வரிசையில் கண்டோம். இடைக் காலத்தில் பண் பெயர்கள் எல்லாம் மாறி பின்னர் பதினெட்டாம் நூற்றாண்டில் வேங்கடமகி அவர்கள் பண்களில் கிடைத்தவற்றை வைத்து மேளங்களாகத் தொகுத்து வைத்தார். வேங்கடமகியின் மேளத்திட்டத்தைப் பற்றி மிகவும் முரண்பட்ட கருத்துகள் இருந்து வந்திருக்கின்றன. அவற்றில்

பல குறைபாடுகள் உள்ளன என்பதைப் பற்றி பலர் சுட்டிக் காட்டியிருக்கின்றனர். சென்ற தலைமுறையைச் சேர்ந்த வித்துவான்கள் இசை இலக்கணநூல்களை பெரும்பாலும் புறக்கணித்து வந்தனர். ஏனெனில் பயிலும் இசைக்கும் நூல்கள் கூறும் இலக்கணத்திற்கும் பெரும் இடைவெளி இருந்ததுதான் காரணம். சான்றாகப் பயிலும் இசையில் பல நுண்சுரங்களைப் பயன்படுத்தி வந்திருக்க, வேங்கடமகியின் மேளத்திட்டம் அவற்றையெல்லாம் ஒதுக்கிவிட்டு வெறும் பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்கள் உள்ள இசைமுறையே போதுமென நிலைநாட்ட விரும்பியதே அதற்குக் காரணம். நமது தொன்மையான இசைக் கலைக்குத் தேவையான விளக்கம் அம்மேள முறையில் அமையவில்லை என்பது இசை அறிஞர்கள் கருத்து.

ஹெரால்டு பவர்ஸ் என்ற அமெரிக்க இசைப் பேராசிரியர் தமது 'தென்னிந்திய இராகங்களின் அடிப்படை' என்ற நூலில் வேங்கடமகியின் மேளகர்த்தா முறை நமது இராகங்களின் விளக்கங்களுக்கு ஏற்றதாக இல்லை என்று கூறுகிறார்.

''மேளகர்த்தா முறையானது மேளங்கள், சிறப்பு இசைத்தொடர்கள், அந்நிய சுரங்கள் என்று பலவகையாகப் பேசினாலும், அம்முறை குறையுள்ளதாகவே நமக்குப் புலப்படுகிறது. அதில் முக்கியமான குறை இராகங்களைப் பற்றிய எவ்வித விளக்கமும் இல்லையென்பதோடு பண் களின் உருவங்களுக்கு இலக்கணமோ அவற்றின் கட்டுக் கோப்போ எதைப் பற்றியும் கவனம் செலுத்தப்படவில்லை என்பதாகும். இதுகுறித்து நாம் காலத்தால் முற்பட்ட சங்கீத ரத்னாகரம் போன்ற நூல்களைப் பண்களின் அமைப்பு பற்றி அறிய வேண்டி அணுகினால் அது பலனைத் தரும் என்பது என் கருத்து. அந்நூலின் இலக்கணங்கள் இக்கால இசைக்குப் பொருந்துமோ அல்லவோ என்பது எனக்குத் தெரியாது. சங்கீத ரத்னாகரத்தில் காணப்படும் லட்சணங்கள் பதின் மூன்றும் கணிதத்திற்காக ஏற்பட்டதல்ல என்பதும், பண்களின் அமைப்பை விவரிக்கின்றன என்பதும் நமக்குப் புலனாகிறது. ரத்னாகரத்தில் கூறியுள்ள இசை இலக்கணங்களை தற்கால இசை முறையில் ஏற்றுத் தக்கமுறையில் கையாள முயல்வது நாம் சரியான பாதையில் அடியெடுத்து வைத்து முன்னேறு

கிறோம் என்ற நிலையை உண்டாக்கும் என்பது என் நம்பிக்கை. ஆனால் அந்நூல் எதைக் குறித்துச் சொல்கிறது என்பதை நாம் உண்மையில் உணர்ந்துவழி நடத்தல் மிகவும் அவசியம்''.*

**3. 72 மேளத்தில் நுண்சுரங்களுக்கு இலக்கணமின்மை:**

மேள முறையின் பெரிய குறைபாடு என்னவென்றால் அதில் நமது தென்னிந்திய இசையில் ஏராளமாகக் காணப்படும் காற்சுரங்கள், நுண்சுரங்கள், இவைகளைப் பற்றிய எந்த இலக்கணத்தையும் கூறாது விடுத்ததுதான். வேங்கடமகியின் காலத்திற்குமுன் பல இசை நூல் ஆசிரியர்கள் சுரங்களின் நிலை பற்றியும் சுருதி வழக்குகளைப் பற்றியும் வெவ்வேறு கருத்துகளைச் சொல்லி இசை உலகில் ஏராளமான குழப்பங்களை உண்டாக்கிவிட்டனர். ஆகவே, வேங்கடமகி இந்த குழப்பங்களே வேண்டாம், வெளிப்படையாக எளிதில் கிடைக்கும் இந்த பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்களை வைத்தே மேள முறையை நிலை நிறுத்துவோம் என்று எண்ணியே போலும், பன்னிரு அரைச் சுரங்களையும் அதிகப்படியான நான்கு சுரஸ்தானங்கள் சுத்த காந்தாரம், ஷட்சுருதி ரிஷபம், சுத்த நிஷாதம், ஷட்சுருதி தைவதம் இவற்றை வகுத்து 72 மேள முறையைச் செய்தார். ஆனால் மேள முறையைப் பற்றிய குழப்பங்களும் கருத்து முரண்பாடுகளும் சண்டைச் சச்சரவுகளும் ஓயாமல் இருந்துகொண்டே தானிருக்கிறது என்பது உலகறிந்த உண்மை.

---

*"I have said that the theory based essentially on the Melakarta system, with its scales, special phrases, foriegn notes and so on, leaves something to be desired. The principle deficiency, it seems to me, is that very want of analysis, the lack of attention to the structure of the characteristic phrases. In this respect we may get some clues for a modern analytical approach from such older works as the Sangeetha Ratnakara, even though its actual procedures may not be literally applicable. The concepts illustrated by the thirteen raga characteristics of the Sangeetha Ratnakara seem to be based on melodic structure and not on arithmatic. The practice of borrowing and using these terms in modern lists may be a step in the right direction, but one must follow as well the principle and approach which they apparently represent"

(P.38. The Background of South Indian Raga System Princeton University 1958 - by Herald Powers)

வேங்கடமகியின் மேள முறையைப் பற்றி தவத்திரு விபுலானந்த அடிகள் மிக அருமையாக விமரிசனம் செய்கிறார்கள்.

"வேங்கடமகி ஏற்படுத்திய பன்னிரண்டு சுரஸ் தானங்களை, ஒழிபியலிலே வெங்கடமகியும் அகோபில பண்டிதரும் கொண்ட சுருதிகள் எனப் பெயரிய பிரிவினுள்ளே காணலாம். சுத்த காந்தார,சுத்த நிஷாதங்களை, வேங்கடமகி முறையே பஞ்ச சுருதி ரிஷபத்திலும் பஞ்சசுருதி தைவதத்திலும் நிறுவினார். வீணைச் சுருதி அமைப்போர் வேங்கடமகி கொண்ட சுருதிகளின் நரம்பு நீளங்களை அறிந்திலர். பண்டைத் தமிழிசை நூல்களும் வடமொழிப் பரதமும் காட்டிய வழிமுறையிலே, தொன்றுதொட்டுத் தம் முன்னோர் கைக்கொண்ட கணக்கின்படி தொழிலாளர் சுருதியமைத்துச் சென்றனராதலின், வேங்கடமகியின் சுருதி முறை வழக்கு வீழ்ந்தது. வேங்கடமகியின் பஞ்ச சுருதியானது பழைய சதுசுருதிக்கும் பஞ்சசுருதிக்கும் இடையில் நிற்பது. பிற்காலத்து இசைவாணர் பழைய சதுசுருதி ரிஷபத்தையே சுத்த காந்தாரமாகவும், பழைய சதுசுருதி தைவதத்தையே சுத்த நிஷாதமாக பழைய சுருதியில் அமைந்த வீணைக் கருவியிலே இசைத்தலினாலே ஏற்படும் மலைவுகள், தென்னாட்டிலே இன்னும் தீரா வழக்காக நிற்கின்றன. மதுரை நாதஸ்வர வித்துவான் பொன்னுச்சாமிப் பிள்ளை அவர்களை உள்ளிட்ட பல வித்துவான்கள் மேளகர்த்தா ராகங்கள் முப்பத்திரண்டே கொள்ள வேண்டுமெனக் கூறுவர். வேங்கடமகி கொண்ட சுருதிகளின் வழி நிற்பின், எழுபத்திரண்டு கொள்வதில் இழுக்கில்லை. அதன்றியும் மேலதிகமாகக் கொண்ட நாற்பது மேளகர்த்தா ராகங்களும் சில பண்டையோர் வகுத்த சிறுபாலை ஐந்தும் நிலைக்களமாகத் தோன்றியிருத்தல் கூடுமென்பதனை ஒழிபியலிலே' எழுபத்திரண்டு மேளகர்த்தாக்களின் மூர்ச்சனைகள்' என்னும் பிரிவினுள்ளே காட்டுவாம். இரு மத்திமமும் வரும் இராகங்களை வேங்கடமகி கொண்டிலர். வடநாட்டு வழக்கில் அத்தகைய இராகங்கள் உள்ளன. செவ்வழிப் பாலை பஞ்சமம் பெறாது, இரு மத்தியமும் பெற்றுப் பண்ணாய் நின்றது. இப்பொருளினை இவ்வியலின் மற்றோரிடத்தில் விரிவுற ஆராய்வோம்.

'பிலாவல்' எனப் பெயரிய தீர சங்கராபரண மேளத்தைச் சுத்த சுவர மேளமெனக் கொண்ட வடநாட்டார் அதனிடத்துள்ள சுவரங்களைச் சுத்த சுவரங்களெனக் கொள்வர். சங்கீத ரத்னாகரத்திலும், இராகவிபோதத்திலும், சுவர மேள கலாநிதியிலும், சங்கீத சாராம்ருதம், சங்கீத பாரிஜாதம் முதலிய பிற இசை நூல்களிலும் சுரஸ்தானங்கள் பல்வேறு வகையாக நிர்ணயிக்கப்பட்டன. மேலும் இவ்வாராயச்சி நூலினுள்ளே, யாம்காட்டிய ஐவகைக் கிரமங்களிலும் இசைச் சுவரங்கள் இடம் பெயர்த்து வேறு வேறு சுருதிகளில் நிற்பனவெனக் கண்டோம்...''

*(பக்கம் 183-184. யாழ்நூல் - பண்ணியல் சுவாமி விபுலானந்தர்)*

மேற்கூறிய விபுலானந்த அடிகளின் உரையில் பல அரிய உண்மைகள் கூறப்பட்டுள்ளன. வேங்கடமகி அமைத்த சுரங்களாகிய சுத்த காந்தாரம், சுத்த நிஷாதங்கள் பஞ்ச சுருதியில் அமைந்திருக்க வேண்டியவை என்பது ஒரு சிறந்த கருத்து. அவரது விக்ருத மேளங்களாகிய நாற்பது மேளங்களும் சிறுபாலைகளாக அமைந்துள்ளன என்பதும் பாராட்டுக்குரியது. பன்னிரு இசையின் (Chromatic) தன்மையைக் கொண்ட ஏழாவது பெரும்பாலையாகிய மேற்செம்பாலை (இங்கு விபுலானந்த அடிகள் அரிகாம்போதியே முதற்பாலையாகிய செம்பாலை என்று கொள்வதால் செவ்வழி என்று கூறுகிறார்) இந்த இரு சுரங்கள் ஒருங்கே அமைவதற்கு நிலைக்களனாக அமைகிறது. மேற்செம்பாலைப் பண் ச ரி$^b$ க$^b$ ம ம$^\#$ த நி என்ற முறையில் பஞ்சமம் இல்லாது இரண்டு மத்திமங்களைக் கொண்டுள்ளது. வேங்கடமகி இரண்டு ரிஷபங்கள் ரி$^1$ ரி$^2$ இரண்டு காந்தாரங்கள் க$^1$ க$^2$ இரண்டு தைவதங்கள் த$^1$ த$^2$ இரண்டு நிஷாதங்கள் நி$^1$ நி$^2$ ஆகியவற்றைக் கொண்டவர் இரண்டு மத்திமங்கள் உள்ள இராகங்களை வேண்டாமென ஒதுக்கிவிட்டார். இந்த இரண்டு மத்திமங்களையே முக்கிய உறுப்பாக வைத்து 36 சுத்த மத்திம மேளங்களையும் 36 பிரதி மத்திம மேளங்களையும் உருவாக்கினார். இரண்டு மத்திமங்கள் கொண்ட இராகங்கள் மிலேச்சருக்குரியது என்றும் கூறுகிறார்.

### 4. இருமத்திமங்கள் கொண்ட பண்கள்:

இரண்டு மத்திமங்கள் கொண்ட இராகங்கள் மிக்க அழகியவை. கேட்பதற்கு மிக்க இனிமை பயக்கும். பண்டைத் தமிழ் இசை மரபில் இருந்துள்ளது. வட இந்திய வழக்கில் உள்ள இருமத்திமம் கூடிய இராகங்கள் மிகவும் ரஞ்சக மானவை. ஹமீர், பியாக், லலத் போன்ற ராகங்கள் மிகவும் சுவையானவை. நாம் முன்பே எவ்விதம் இந்த இரு சுரங்களும் கூடிய (Chromatic) பன்னிரு இசை வழக்கு வெகுவாக நமது தமிழிசை வழக்கில் இருந்துள்ளது என்று பார்த்தோம். ஆனால் இப்போது இந்த ராகங்களை நாம் கைக்கொள்ளும்போது இவை இந்துஸ்தானி இராகம் என்று சொல்லுகிறோம்.

வட இந்திய இசையில் 'பிலாவல்' என்ற சங்கராபரண மேளத்தைச் சுத்த மேளமாகக் கொள்கின்றனர். அதாவது இயல்புச் சுரங்கள் கொண்ட செம்பாலைப் பண் என்பதாகும். தமிழிசையில் வேளாவளி என்ற ஒரு பண் பெயரே பிலாவல் என்று திரிந்திருக்கலாம் என்று காண்கிறது. மேலும் வட இந்திய வழக்கில் தமிழ் மரபின் பல கூறுகள் இன்றும் காணப்படுவதை நாம் பார்க்கலாம். செம்பாலைப் பண்ணாகிய சங்கராபரணத்தை அவர்கள் சுத்த மேளம் என்று கொண்டிருப்பது, இரு மத்திமங்கள் கூடியபண்டைய இராகங்களை இன்றும் பழக்கத்தில் வைத்திருப்பது பண்டைக் காலத்தில் பருவத்திற்கும் காலத்தற்கும் ஏற்றவாறு பண்கள் இசைக்கும் மரபையும் விடாமல் வைத்திருப்பது ஆகியவை நமது பழந்தமிழிசையின் பல கூறுகள் வட நாட்டினரிடமும் இருக்கிறது என்பதற்குச் சான்றாக விளங்குகின்றது. வட இந்திய இசைக்குத் தனியே இலக்கணம் கிடையாது. அவை பண்டைய இசை மரபைத்தான் கடைப்பிடித்து வருகின்றன. ஒருகாலத்தில் திராவிட நாகரிகமே இந்தியா முழுவதும் பரவியிருந்தது என்பதற்குச் சான்றாக அதன் பல சுவடுகளை வட இந்திய இசையிலும் காண்கிறோம்.

### 5. வட நாட்டிலே தமிழ் மரபு:

அலெயின் டேனியலோ (Alain Danialo) என்ற பிரெஞ்சு இசை நிபுணர் பதினைந்து ஆண்டுகாலம் காசியில் தங்கி இந்துஸ்தானி இசையைப் பயின்று ஆராய்ச்சியும் செய்தார்.

அவர், 'தென்னாட்டு இசை மேதைகள் தாங்களே பழைய இசை மரபைத் தவறாது காத்து வருகிறோமென்று பெருமை கொண்டாலும், நாம் உண்மை நிலைமையைப் பார்க்கும் போது அது தவறு என்று தெரிகிறது. ஏனெனில் வடநாட்டினர் அந்நிய செல்வாக்குகளுக்கு மேற்போக்கில் இடம் கொடுத் தாலும் அடிப்படையான பழைய மரபையே பின்பற்றி வருகின்றனர். ஆனால் தென்னாட்டில் பலர் தோன்றி இசை இலக்கணம் வகுக்கப் புகுந்தனர். அதில் முக்கியமானவர் பதினேழாம் நூற்றாண்டில் தோன்றிய வேங்கடமகி ஆவார். ஆகவே தென்னாட்டாரை விட வடநாட்டினரே பழைய மரபை மாற்றாது காத்து வருகின்றனர் என்று சொல்லலாம்'' என்று கூறியுள்ளார்.

அலெயன் டேனியலோவின் கூற்றில் உண்மை இருக்கத்தான் செய்கிறது. அதாவது வட இந்திய இசையில் இலக்கணம் வகுக்கப் புகாமல் பண்டைய மரபுகளைப் பின்பற்றி வந்துள்ளனர் என்று சொல்லலாம். முகமதியர்கள், பாரசீகர்கள் இவர்களுடைய செல்வாக்கின் கலப்பால் மேற்போக்கில் சில மாறுதல்கள், பாணிகள் உண்டாயின. ஆனால் தென்னிந்திய வழக்கில் பயிலும் இசையைப் புரிந்து கொள்ளாமல் இசைக்கு இலக்கணம் வகுக்கப் புகுந்தோர் பல முரண்பட்ட கொள்கைகளைப் பரப்பிய போதிலும், பயிலும் இசை மட்டிலும் எவ்விதமோ குரு பரம்பரையாக இசை வேளாளர்களாலும், ஓதுவா மூர்த்திகளாலும் காப்பாற்றப் பட்டே வந்துள்ளது. இசைக் கலைஞர்கள் பிற்கால

---

*"The views of Alain Danialo, a French Sanskrit Scholar who has devoted a large part of his life to the study of North Indian Music, are worth quoting on this point; "It is a common saying in South India that Southern Music represents the more ancient school while Northern music has evolved under outside influence. Except on very very minor points, this opinion does not, however, agree with the facts. South Indian Music was subjected to systematic reforms, one of the main reformers being Venkatamakhi in the seventeenth century.North Indian classical music, on the other hand, though it lent itself easily to temporary fashions, did not attempt to systematize them and seems to have remained very much what it was in spite of changes"

(p.4. Herald powers. The Back ground of South Indian Raga System Princeton University 1958)

இலக்கணங்களைச் சிறிதும் ஏற்றுக் கொள்ளாமல் மரபு வழியாகவே பயின்று வந்தனர். தென்னாட்டு இசைக்குத்தான் 'அழியா மரபின்' வழி வந்த நுண் சுரங்களைக் காப்பாற்றிய பெருமை உள்ளது. வட இந்திய, தென்னிந்திய இசைச் சுரங்களுக்குள்ள வித்தியாசங்களை மிகத் தெளிவாக எடுத்துக் காட்டுகின்றார் ஹெரால்டு பவர்ஸ் என்ற அமெரிக்கப் பேராசிரியர்.

"வட இந்திய இராகங்கள் பெரும்பாலும் தங்களுடைய தனிச் சிறப்புக்கு தீர்க்கமான சுரங்களையும், சுரங்களின் ஸ்தானங்களையும் வலிவும் மெலிவும் கொண்ட சுரங்களையும் சார்ந்துள்ளது. அதாவது இவ்விதம் நாம் வருணித்துச் சொல்ல முடியும். இந்த இராகங்கள் பாடுவதற்குக் கடினமானவைதான் என்றாலும் சுரங்களுக்கு நாம் ஒரு அளவைக் கண்டுபிடிக்க முடியும். தென்னிந்திய இசையில் இதற்கு மாறாக நுண் சுரங்களும், கமக ஒரிகைகளும் சிறப்பும் அழகும் கொண்ட பிரயோகங்களும் இசைச் சொற்றொடர்களும் (சங்கதிகள்) இப்படியென்று உறுதிப்படுத்த இயலாமலும் சுரப்படுத்துவதற்கு அமையாதவைகளாகவும் இருக்கின்றன. ஒவ்வொரு இராகமும் ஒரு தனித்த உருவைக் கொண்டதாகவும், அவ்வுருவை ஏற்படுத்தும் சிறப்பு சொற்றொடர்களையும் அங்கங்களையும் கொண்டதாகவும் இருக்கின்றன. சுரங்களின் ஸ்தானங்கள் இன்னதென்று நிர்ணயிக்க முடியாததாகவும் ஒரு சிறு எல்லைக்குள்ளே பலவித நுண்ணிசைகளைக் கொள்வதாகவும் அளக்க முடியாததாகவும் காண்கின்றது".

---

"Mr. Herald Powers says, 'North Indian ragas are largly dependent for their differing characters on numerous varieties of steady, fine pitches, on niceties of intonation (or at least they can be described in such terms). These are difficult enough no doubt, but, at least they are susceptible to precise measurement. In the Southern style, on the other hand, the significant dynamic and agogic subtleties, the shakes, slildes, and the other "ornaments' almost defy notation and description. Individual character in a southern raga depends on phrases, on particular ways of coloring groups on melodic shape. Exact pitch is in most cases some what less important, often variable within certain limits and sometimes incommensurable" (page 3. The background of South Indian Raga system by Herald powers - Princeton University-1958)

### 6. சுரஸ்தானத்தின் பெயர்களில் முரண்பாடு:

பன்னிரண்டு சுரஸ்தானங்களுக்குத் தென்னாட்டிலும் வடநாட்டிலும் இக்காலத்தில் வழங்கும் பெயர்கள் எவ்வளவு முரண்பாடுடையதாக இருக்கின்றது என்பதைப் பின்வரும் அட்டவணை காட்டும்.

| **தென்னாட்டு சுரஸ்தானங்கள்** | **வடநாட்டு சுரஸ்தானங்கள்** |
|---|---|
| ச சட்ஜம் | சட்ஜம் |
| ர சுத்த ரிஷபம் | கோமள ரிஷபம் |
| ரி சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | சுத்த ரிஷபம் |
| க சாதாரண காந்தாரம் | கோமள காந்தாரம் |
| கி அந்தரகாந்தாரம் | சுத்த காந்தாரம் |
| ம சுத்த மத்திமம் | சுத்த மத்திமம் |
| மி பிரதி மத்திமம் | தீவிர மத்திமம் |
| ப பஞ்சமம் | பஞ்சமம் |
| த சுத்த தைவதம் | கோமள தைவதம் |
| தி சதுஸ்ருதிதைவதம் | சுத்த தைவதம் |
| ந கைசிகி நிஷாதம் | கோமள நிஷாதம் |
| நி காகலி நிஷாதம் | சுத்த நிஷாதம் |

**பன்னிரண்டு சுரங்களும் வேங்கடமகியின் பதினாறு சுரஸ்தானங்களும்:**

| **சட்சமம்** | **சட்சமம்** | |
|---|---|---|
| ரி சுத்த ரிஷபம் | சுத்த ரிஷபம் | ர |
| ரி சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | ரி |
| | சுத்த காந்தாரம் | க |
| க சாதாரண காந்தாரம் | ஷட்சுருதி ரிஷபம் | ரு |
| | சாதாரண காந்தாரம் | கி |
| க அந்தர காந்தாரம் | அந்தர காந்தாரம் | கு |
| ம சுத்த மத்திமம் | சுத்த மத்திமம் | ம |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ம பிரதி மத்திமம் | | பிரதி மத்திமம் | மி |
| ப பஞ்சமம் | | பஞ்சமம் | ப |
| த சுத்த தைவதம் | | சுத்த தைவதம் | த |
| த சதுஸ்ருதி தைவதம் | { | சதுசுருதி தைவதம் | தி |
| | | சுத்த நிஷாதம் | ந |
| நி கைசிகி நிஷாதம் | { | ஷட்சுருதி தைவதம் | து |
| | | கைசிகி நிஷாதம் | நி |
| நி காகலி நிஷாதம் | | காகலி நிஷாதம் | நு |

பன்னிரண்டு சுரங்களுக்கு மேல் அதிகப்படியான நான்கு சுரங்கள் சுத்த காந்தாரம், ஷட்சுருதி ரிஷபம், சுத்த நிஷாதம் ஷட்சுருதி தைவதம் வேங்கடமகியின் வழக்கில் காட்டப் பட்டுள்ளன. நாம் ஏற்கனவே கூறியிருப்பதுபோல் இவை நான்கும் பன்னிரு இசைக்குள்ளேயே அடங்குவதாக இருக்கின்றது.

வேங்கடமகியின் மேளத்தில் வரும் சுத்தமத்திம ராகங்கள் பிரதி மத்திம ராகங்கள் இவைகளின் அட்டவணையும் பின்னர் ஏழிசைப் பண்களாகிய 32 சுத்த மேளங்களும் பன்னிரு இசைப் பண்களாகிய 40 விக்ருத மேளங்களும் அடங்கிய அட்டவணையும் கீழ்வருமாறு கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

### 7. 72 மேளகர்த்தா அட்டவணை

| சுத்த மத்திம இராகங்கள் | | பிரதிமத்திம இராகங்கள் | |
|---|---|---|---|
| 1. | கனகாங்கி | 37. | சாலகம் |
| 2. | ரத்னாங்கி | 38. | ஜலார்ணவம் |
| 3. | கானமூர்த்தி | 39. | ஜாலவராளி |
| 4. | வனஸ்பதி | 40. | நவநீதம் |
| 5. | மானவதி | 41. | பாவனி |
| 6. | தானரூபி | 42. | ரகுப்ரியா |
| 7. | சேனாவதி | 43. | கவாம்போதி |
| 8. | அனுமத்தோடி | 44. | பவப்ரிய |
| 9. | தேனுகா | 45. | சுபபந்துவராளி |
| 10. | நாடகப்ரியா | 46. | ஷட்விதமார்கிணி |

11. கோகிலப்ரியா
12. ரூபாவதி
13. காயகப்ரிய
14. வகுளாபரணம்
15. மாயாமாளவகௌள
16. சக்ரவாகம்
17. சூரியகாந்தம்
18. ஹாடகாம்பரி
19. ஜங்காரத்வனி
20. நடபைரவி
21. கீரவாணி
22. கரஹரப்ரிய
23. கௌரிமனோஹரி
24. வருணப்ரிய
25. மாரரஞ்சனி
26. சாருகேசி
27. சரசாங்கி
28. ஹரிகாம்போதி
29. தீரசங்கராபரணம்
30. நாகநந்தினி
31. யாகப்ரியா
32. ராகவர்த்தனி
33. காங்கேய பூஷணி
34. வாகதீஸ்வரி
35. சூலினி
36. சலநாட
47. சுவர்ணாங்கி
48. திவ்யமணி
49. தவளாம்பரி
50. நாமநாராயணி
51. காமவர்த்தனி
52. ராமப்ரிய
53. கமனாச்ரமம்
54. விச்வாம்பரி
55. ச்யாமளாங்கி
56. ஷண்முகப்ரிய
57. சிம்மேந்திரமத்திமம்
58. ஹேமவதி
59. தர்மவதி
60. நீதிமதி
61. காந்தாமணி
62. ரிஷபப்ரியா
63. லதாங்கி
64. வாசஸ்பதி
65. மேசகல்யாணி
66. சித்ராம்பரி
67. சுசரித்ரா
68. ஜோதிஸ்வருபிணி
69. தாதுவர்த்தனி
70. நாசிகாபூஷணி
71. கோசலம்
72. ரசிகப்ரியா

மேற்படி பட்டியலில் ஏழிசை, பன்னிரு இசை இருவகைப் பண்களும் கலந்துள்ளன. ஏழிசை முறையில் வரும் இராகங்கள் 16 சுத்த மத்திம மேளங்களும் 16 பிரதி மத்திம மேளங்களும் கீழ்வருமாறு:

| சுத்த மத்திம இராகங்கள் | பிரதி மத்திம இராகங்கள் |
|---|---|
| 1. ஹனுமத்தோடி (மேளம்8) | 17. பவப்ரியா (மேளம்44) |
| 2. தேனுகா (மேளம்9) | 18. சுபபந்துவராளி (மேளம்45) |
| 3. நாடகப்ரியா (மேளம்10) | 19. ஷட்விதமார்கிணி (மேளம்46) |
| 4. கோகிலப்ரிய (மேளம்11) | 20. சுவர்ணாங்கி (மேளம்47) |
| 5. வகுளாபரணம் (மேளம்14) | 21. நாமநாராயணி (மேளம்48) |
| 6. மாயமாளவகௌள (மேளம்15) | 22. காமவர்த்தனி (மேளம்51) |
| 7. சக்ரவாகம் (மேளம்16) | 23. ராமப்ரிய (மேளம்52) |
| 8. சூர்யகாந்தம் (மேளம்17) | 24. கமனாச்ரமம் (மேளம்53) |
| 9. நடபைரவி (மேளம்20) | 25. ஷண்முகப்ரியா (மேளம்56) |
| 10. கீரவாணி (மேளம்21) | 26. சிம்மேந்திரமத்திமம் (மேளம்57) |
| 11. கரஹரப்ரியா (மேளம்22) | 27. ஹேமவதி (மேளம்58) |
| 12. கௌரிமனோகரி (மேளம்23) | 28. தர்மவதி (மேளம்59) |
| 13. சாருகேசி (மேளம்26) | 29. ரிஷபப்ரிய (மேளம்62) |
| 14. சரசாங்கி (மேளம்27) | 30. லதாங்கி (மேளம்63) |
| 15. ஹரிகாம்போதி (மேளம்28) | 31. வாசஸ்பதி (மேளம்64) |
| 16. தீரசங்கராபரணம் (மேளம்29) | 32. மேசகல்யாணி (மேளம்65) |

மேற்கண்ட 32 மேளங்கள் தவிர மற்ற 40 மேளங்கள் விக்ருத மேளங்கள் எனப்படும். அவற்றில் ரி$^1$ ரி$^2$ D$^b$ D க$^1$ க$^2$ E$^b$E த$^1$ த$^2$ A$^b$ A நி$^1$ நி$^2$ B$^b$ B ஆகிய (Chromatic genus) ஒரு சுரத்தின் இரு வேறு வகையும் அடுத்தடுத்து ஒருங்கே வரும்.

## விக்ருத மேளங்களின் பெயர்கள்

| சுத்த மத்திம இராகங்கள் | பிரதிமத்திம இராகங்கள் |
|---|---|
| 1. கனகாங்கி (மேளம்1) | 21. சாலகம் (மேளம்37) |
| 2. ரத்னாங்கி (மேளம்2) | 22. ஜலார்ணவம் (மேளம்38) |
| 3. கானமூர்த்தி (மேளம்3) | 23. ஜாலவராளி (மேளம்39) |
| 4. வனஸ்பதி (மேளம்4) | 24. நவநீதம் (மேளம்40) |
| 5. மானவதி (மேளம்5) | 25. பாவனி (மேளம்41) |
| 6. தானரூபி (மேளம்6) | 26. ரகுப்ரியா (மேளம்42) |
| 7. சேனாவதி (மேளம்7) | 27. கவாம்போதி (மேளம்43) |

8. ரூபாவதி(மேளம்12)
9. காயகப்ரியா(மேளம்13)
10. ஹாடகாம்பரி(மேளம்18)
11. ஜங்காரத்வனி(மேளம்19)
12. வருணப்ரியா(மேளம்24)
13. மாரரஞ்சனி(மேளம்25)
14. நாகநந்தினி(மேளம்30)
15. யாகப்ரிய(மேளம்31)
16. ராகவர்த்தனி(மேளம்32)
17. காங்கேயபூஷணி(மேளம்33)
18. வாகதீஸ்வரி(மேளம்34)
19. சூலினி(மேளம்35)
20. சலநாட(மேளம்36)
28. திவ்யமணி(மேளம்48)
29. தவளாம்பரி(மேளம்49)
30. விஸ்வாம்பரி(மேளம்54)
31. சியாமளாங்கி(மேளம்55)
32. நீதிமதி(மேளம்60)
33. காந்தாமணி(மேளம்61)
34. சித்ராம்பரி(மேளம்66)
35. சுசரித்ரா(மேளம்67)
36. ஜோதிஸ்வருபிணி(மேளம்68)
37. தாதுவர்த்தனி(மேளம்69)
38. நாசிகாபூஷணி(மேளம்70)
39. கோசலம்(மேளம்71)
40. ரசிகப்ரியா(மேளம்72)

**இரண்டு இசை முறைகளும் அவற்றின் முரண்பாடுகளும்:**

இசையுலகில் இந்த பலவித இசைமுறைகள், ஏழிசை, பன்னிரு இசை, இருபத்தினான்கு அலகிசை என்பன எக்காலத்தும் ஒன்றுக்கொன்று முரண்படுபவைகளாக இருக்கின்றன. இந்த இசை முறைகள் Dia tonic, Chromatic, Enharmonic என்று மேனாட்டு இசை வழக்கில் கூறப் படுகின்றன. முதலிரண்டு முறைகளினிடையே உள்ள சச்சரவுகள் ஐரோப்பிய இசையறிஞர்களிடையேயும் நிலவியிருக்கிறது என்பதை அறிய நமக்கு மிக்க அதிசயம் உண்டாகும். இது தவிர்க்க முடியாதது என்பது ஐரோப்பிய இசை அறிஞர்களின் கருத்து.

"இந்நூற்றாண்டின் முற்பகுதியில் தோன்றிய ரிகர் (Reger) மாலர் (Mahler) ஸ்ட்ராஸ் (Straus) போன்ற இசை மேதைகள் தங்களது இசைப் படைப்பில் அடிப்படையான இணைந்த சுருதி முறைகளையும் விடாது வைத்துக்கொண்டு, பன்னிரு இசையின் கூறுகளைப் பல இசைத் தொடர்கள் மூலம் அறிமுகப்படுத்தி இசையின் கற்பனைத் திறத்திற்கு அளவற்ற வசதியை ஏற்படுத்தினர். பல இசைப் படைப்புகள் புதிய கருத்துகளை ஆங்காங்கே கொண்டதாக அதாவது பழைய முறையை முற்றிலும் தழுவாதவைகளாக இருந்தன. ஷான்பர்க் (Shanbourgh) என்பார், ஏழிசை முறை இசையில் நாம்

எல்லையைத் தொட்டுவிட்டோம் என்று எண்ணியவராய் இசைத் தொடர்களை 'அலையும் இசை வண்ணங்கள்' என்று ஏராளமாக அறிமுகப்படுத்தினார். 'அலையும் இசை வண்ணங்கள்' என்ற இப்புதிய படைப்பிலே உண்மையில் எல்லையற்ற இசைப் படைப்புகளையும், கற்பனைகளையும் அவர் கண்டபோதிலும், அதேசமயம் இம்முறை அளவுக்கு அதிகமாகப் பயன்படுத்தப்படுவதால் அடிப்படையான இசையின் இனிமையும் இன்பமும் குறைவதற்கு உண்டான அபாயமும் இருக்கிறது என்பதை உணர்ந்தார். வாக்னர் (Vagner) என்பார், Triston, isolde என்ற இரு இசைப் படைப்புகளுக்குப் பின் இந்த அபாயத்தை உணர்ந்தவராய் தாம் முன்னேறிய இடத்தினின்று மீண்டும் பின்வாங்கிக் கொண்டார். ரிகர், மாஹ்லர், ஸ்ட்ராஸ் ஆகிய இவர்களின் புதிய படைப்புகள் அவர்கள் காலத்திலிருந்த சம்பிரதாய வாதிகளிடமிருந்து மிகக் கடுமையான கண்டனத்தைப் பெற்றது....''*

இவ்விதம் அரங்கேற்று காதையில் கண்ட ஏழ்பெரும் பாலைகளின் பிறப்பையும், வளர்ச்சியையும், சுரங்களின் பல்வேறு இயல்புகளையும் அவை ஒன்றோடொன்று புணரும் வகையையும் மிக விரிவாகப் பார்த்தோம்.

---

*"At the begining of the century composers like Reger, Mahler and Straus wrote in our idiom which went very far in the elaboration of harmony and while adhering to the basically diatonic construction of total harmony, included in their vocabulary more and more chords of a chromatic character or chordal combination of intervals not primarily connected with diatonic harmony (intervals of the whole tone scale, chords built on fourths, combinations of tritone with other intervals etc.) Some of the harmonies used (especially passing chords, vast prolongations) are of a natural only loosely connected with the idea of diatonic harmony. Schonbarg feeling that here the limits of tonal harmonic analysis were reached, started calling certain types of chords roving harmonies. He saw in these novel chordal phenomena, quite rightly the source of astonishing new developments and at the same time the danger of over development and of obscuring the basic cadential structure. Wagner had already seen this danger and after Tristan and Isolde largely withdrew from the advanced position he had established. Some of these neo-harmonic happenings in the works of Regar, Straus and Mahler met with very severe censure from the more conservative contemporary critics...."

(Walter and Goehr, Alexander "European Music in the 20th Century, Routledge and Kegan Paul, London 1957 P.79-80.)

# இலக்கிய நோட்டம்

## 1. அந்திமாலைச் சிறப்பு

அரங்கேற்று காதை மிக முக்கியமான அடிப்படை இசை இலக்கணங்களை ஒப்பற்ற முறையில் நமக்கு விளக்கியது. பிற்கால கர்நாடக இசை வழக்கில் இசைக் கல்வி ஆரோகணம்-அவரோகணம் ஆகிய இரண்டு கூறுகளை ஒரு பண்ணிற்குக் கூறிவிட்டு உடனே சரளி வரிசை ஆகிய பாடங்களை ஆரம்பிக்கிறது. இசை இலக்கணம் பற்றிய எந்த நூலும் ஏழிசையின் பிறப்பு, அதன் வளர்ச்சி, பண்களின் பிறப்பு, பண்களில் சுரங்களின் கூட்டுறவு, சுரங்களின் பல்வேறு பாகுபாடுகள், அவற்றின் நுணுக்கங்கள் இவற்றைக் கூறவில்லை. மாறாகப் பற்பல அந்நிய கருத்துகளை சிறிதும் பொருத்தம் இன்றி கூறி இசையுலகில் சொல்லொணாக் குழப்பங்களை ஏற்படுத்தின. வடமொழி நூல்கள் பரத சாஸ்திரம், சங்கீத ரத்னாகரம் இவை தமிழிசை இலக்கணத்தைத்தான் ஒருவாறு விளங்க வைக்க முயன்றிருக்கின்றன. ஆனால் தமிழ் மூலத்தைக் காண்பித்தால் வடமொழிக்கு குறைவு வரும் என்று எண்ணியோ என்னவோ தமிழ் நூல்களின் பெயர்களைத் தெளிவாக எங்கும் கூறவில்லை. அதனாலேயே நம்மிடையே மிகுந்த குழப்பங்கள் ஏற்பட்டன.வடமொழிப் பெயர்களை ஓயாமல் சொல்லிச் சொல்லி நமக்கே தமிழில் எங்கே இவ்வளவு செய்திகள் இருக்கப் போகிறது என்று மலைப்பு ஏற்படும்படியாகச் செய்கின்றன. சென்ற நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த ஆசிரியர்கள் கூடத் தமிழ்தான் முந்தியது என்று சொல்லவும் பயந்தவர்கள் போல தயக்கத்துடன் எழுதுகின்றனர். இதுவரை நாம் ஆராய்ந்து வந்ததைப் பார்க்கும்போது, தமிழிலே, தமிழியலிலே, தமிழிசையிலே எத்தனை எத்தனை செல்வங்கள் சுரங்கங்களாகக் குவிந்து கிடக்கின்றன என்று பார்த்தோம். பிறர் எவ்வளவு முயன்றும்கூட இந்த அருமைச் செல்வங்களை முற்றிலும் கைப்பற்ற முடியவில்லையே என்பதை எண்ணும் போது, நாம் தமிழ்த்தாயின் அளத்தற்கரிய ஆற்றலைக் கண்டு விம்மிதம் அடைகிறோம்.

அடுத்து அந்திமாலைச் சிறப்புச் செய்காதை, இந்திர விழவூரெடுத்த காதை, கடலாடு காதை, இவைகளில் இசை பற்றிய ஒருசில செய்திகளைக் காண்கிறோம். அதன்பின் கானல் வரி, வேனிற் காதை, பின்னர் ஆய்ச்சியர் குரவை, இவற்றில் மேலும் இசையின் மிக முன்னேறிய கொள்கை களைக் காண்கிறோம். இப்பகுதிகளில் உள்ளனவற்றை விரைந்து பார்த்துக் கொண்டு கானல் வரிக்குச் செல்வோம். யாழைப் பற்றியும், யாழிசை இலக்கணம் பற்றியும் ஏராளமான செய்திகள் அங்கு நமக்குக் காத்திருக்கின்றன.

**2. குழல்வளர்முல்லை:**

''குழல் வளர் முல்லையிற் கோவலர் தம்மொடு
மழலைத் தும்பி வாய் வைத்தூத....''

-சிலப்பதிகாரம்-அந்திமாலை சிறப்பு,15:16.

சங்க இலக்கியத்தில் முல்லை நிலக்காட்சியும் இடையன் குழலூதி ஆநிரைகளை மேய்த்துச் சென்ற இனிய காட்சியும் முன்பு கண்டோம். கோவலர் குழலில் வாய் வைத்து ஊதுகின்றனர். மழலை பேசும் தும்பியோ முல்லை நிலத்தில் பூத்துக் குலுங்கும் முல்லைப் பூவிலே வாய்வைத்து ஊதுகின்றன. அல்லது கோவலர் குழலிலே இசைத்த முல்லைப் பண்ணைத் தும்பி பூவிலே ஊதிற்றாம். என்ன இனிய வளமான கற்பனை''. 'குழல் வளர் முல்லை' என்னும்போது ஆயர் ஊதும் குழலிலே எழுந்த முல்லைப் பண்ணும், கொடியிலே மலர்ந்து கிடந்த முல்லைப்பூவும் ஒருங்கே நம் கண்முன் தோன்றுகின்றன. ஒருவேளை முல்லைப் பண்ணின் இசையால் முல்லைப் பூக்கள் மகிழ்ந்து விரிந்தனவோ! உரையாசிரியர் ''இஃது ஒரு சொல், ஒருகாற் கூறுதற்கண் இரண்டு பொருளை உணர்த்துதல் வழுவேனும் அமைகவென அமைத்தார்; இதனை உவமவியலுள்: ஓரீஇக் கூறினும்' என்னும் சூத்திரத்துச் செய்யுட்கு இலக்கணமாகக் கூறுமாறும் உணர்க. இங்ஙனம் சான்றோர் செய்யுட்களும் பலவிடத்தும் வருமாறுணர்க'' (தொல்.எச்ச.64 ந). 'குழல் வளர்.... ஊத; இது சொல் வேறுபடாது பொருள் வேறுபட்டது'' (இ.கொ. 124 உரை)

சங்க இலக்கிய மரபைத் தொடர்ந்து சிலப்பதிகார காலத்திலும் நிலங்களுக்கேற்ற பண்களும் குழல், யாழிசையும் வழக்கில் இருந்தன என்பது கீழ்வரும் சங்க இலக்கியப் பாடல்கள் மூலம் தெரிகிறது.

''கறவைப் புல்லினம் புறவுதொ றுகளக்
குழல்வாய் வைத்தனர் கோவலர் வல்விரைந்து....''

அகம்.-முல்லை.354:4-5.

என்றும்,

''ஆம்பல் அம்தீங்குழல் தெள்விளி பயிற்று
ஆம்பல் ஆய்இதழ் கூம்புவிட.....''

மலைபடுகடாம் : 222-223.

என்று எங்ஙனம் கோவலர் குழலூதி ஆநிரைகளைத் திரட்டிக் கொண்டு மாலை நேரத்தில் வீடு வந்து சேர்ந்தனர் என்பதையும், 'ஆம்பல்' என்னும், பண்ணைக் குழலில் இசைக்கவும் ஆம்பல் மலர் இதழ் விரித்து மலர்ந்தது என்பதை அழகுற முல்லைப் பாடல்கள் வருணிக்கும். தாமரை காலையிலும் ஆம்பல் மாலையிலும் இதழ் விரிக்கும் என்ற இயற்கை நலம் இங்கு பேசப்படுகிறது. இத்தமிழிசைப் பண்பாடு சிலப்பதிகார காலத்தில் மட்டுமல்ல. பின்னர் கி.பி.5-வது நூற்றாண்டு தொடங்கி, கி.பி.9-வது நூற்றாண்டு வரை தமிழகத்தில் தோன்றிய சைவ நாயன்மார்களும், வைணவ ஆழ்வார்களும் வெள்ளமெனப் பொழிந்த சமய, பக்திப் பாடல்களிலும் தொடர்ந்து காணப்படுகிறது.

''குன்றெடுத் தானிரை காத்த பிரான்
கோவலனாய்க் குழலூ தியூதி
கன்றுகள் மேய்த்துத் தன் தோழரோடு
கலந்துடன் வருவானைத் தெருவிற் கண்டு...

-திருமங்கையாழ்வார்.

தமிழிசை மரபும் பாணர் வரன்முறையும் கி.பி.பன்னிரண்டாம் நூற்றாண்டு வரையிலும் கூட சீர்குலையாமல் இருந்துள்ளது. சேக்கிழார் பெரிய புராணத்தில் ஆனாய நாயனாரைப் பற்றியும், திருநீலகண்ட யாழ்ப்பாணரைப் பற்றியும், தமிழிசை மரபின் தொடர்பிலும் தமிழிசைப் பண்களின் பெயர்களைக் குறித்தும் பேசுகின்றார்.

### 3. பாண்வாய்வண்டு:

அடுத்து அந்திமாலைச் சிறப்புச் செய்காதையில் நேர்திறம் என்ற பண்ணைப் பற்றிச் சுவையான செய்தி கிடைக்கின்றது:

''பாண்வாய் வண்டு நேர்திறம் பாடக்
காண்வரு குவளைக் கண்மலர் விழிப்பப்...
புள்வாய் முரசமொடு பொறிமயிர் வாரணத்து
முள்வாய்ச் சங்கம் முறை முறையார்ப்ப....

அந்திமாலை : 75-78.

பாணர்களைப் போல வண்டு காலைப் பண்ணாகிய நேர்திறம் என்ற புறநீர்மைப் பண்ணை பாடிற்றாம். வண்டாகிய பள்ளியுணர்த்துவான் பண்ணைப்பாட குவளை மலர் கண்மலர்போல விழித்ததாம். வண்டும் பாண்சாதியைச் சேர்ந்ததாம். நேர்திறம் பாலைப்பண்ணின் திறம் ஐந்துள் ஒன்றாகும். (அந்த விவரங்கள் பின்னர் தரப்படும்). புறநீர்மை என்ற பண் தேவாரத்திலும் காலைப் பண்ணாக விளங்குகிறது. ஆண்டவனைப் பள்ளித் துயிலெழுப்பும் பள்ளியெழுச்சிப் பாடல்கள் பாடப்படுவதும் இப்புற நீர்மைப் பண்ணிலேதான். இவ்வழக்கு இன்றுவரை இருந்து வருகிறது. கர்நாடக இசையில் இப்பண்ணை பூபாளம் என்று அழைக்கிறார்கள். குவளை மலர் பொய்கையின் கண்கள் மலர்வது போலத் தோன்றுகிறதாம். பொய்கையும் கண்மலர் விழிப்ப புட்கள் முரசொலி போல் ஆரவாரம் செய்ய, கோழியும் சங்கும் விட்டு விட்டுத் தம்ஒலிகளை எழுப்ப ஊரும் துயிலெழுந்ததாம். இயற்கையும் மக்களும் எவ்வளவு இணைந்து வாழ்ந்தனர் என்பது எத்தகைய இன்ப அனுபவமாக உள்ளது?

### அரும்பெறல் மரபு:

இனி, இந்திர விழவூரெடுத்த காதையில்,

''குழலினினும் யாழினும் குரல்முத லேழும்
வழுவின் றிசைத்து வழித்திறங் காட்டும்
அரும்பெறல் மரபிற் பெரும்பாண் இருக்கையும்....''

சிலப்பதிகாரம் - இந்திர விழா : 35-37.

என்றும்,

"....கருவிக்குயிலுவர்
பண்ணியாழ்ப் புலவர் பாடற்பாணரொடு
எண்ணருஞ் சிறப்பின் இசை சிறந்தொருபால்..."
இந்திர விழா : 184-186.

என்றும்,

"குரல்வாய்ப் பாணரொடு நகரப் பரத்தரோடு
திரிதரு மரபிற் கோவலன் போல
இளிவாய் வண்டினோடு இன்னிள வேனிலொடு
மலய மாருதம் திரிதரு மறுகில்...."
இந்திர விழா : 200-203.

என்றும்,

"பன்மொழி நரம்பிற்றிவவுயாழ் மிழற்றி"
இந்திரவிழா : 222.

என்றும் இசை பற்றிய ருசிகரமான தகவல்கள் கிடைக்கின்றன.

மலயமாருதம் நல்லது கெட்டது என்றில்லாமல் எங்கும் திரிவதை வண்டினோடும் இளவேனிலோடும் திரியும் மாருதம் என்று கூறி, கோவலனும் தன் கடமை, அந்தஸ்து இவற்றை மறந்து எங்கு வேண்டுமானாலும் சுற்றித் திரியும் இசைக்கலைஞரோடு வெட்கமின்றி மாருதம் போல் திரிந்தான் என்று ஆசிரியர் கூறுகின்றார்.

பல பண்களைப் பேசும் 'யாழ்' 'பன்மொழிநரம்பிற் றிவவு யாழ்' என்று கூறப்பட்டது.

**4. இந்திர விழா:**

இசை பற்றிய செய்திகள் மட்டுமின்றி மற்றும் பல துறைச் செய்திகள் இந்த பகுதிகளில் ஏராளமாகக் கொடுக்கப் பட்டிருக்கின்றன. மாதவி அணியும் ஆடை அணிகலன்கள், நாகரிக பாணி இவை யாவும் மிக ருசிகரமான தகவல்கள். முன்னுரையில் கண்டபடி இந்திரவிழவூரெடுத்த காதை, பூம்புகார் நகரத்தின் வாழ்க்கையை அப்படியே படம் பிடித்துக் காட்டுகிறது. பல்வேறு துறையைச் சேர்ந்தவர்களும் ஆய்வு செய்வதற்கு ஏராளமான கருப் பொருட்கள் அடங்கிய ஒரு விலை மதிப்பற்ற பொக்கிஷம் என்று சிலப்பதிகாரத்தைக் கூறலாம்.

பண்டைக் காலத்தில் மருத நிலத்திற்குத் தலைவனாகிய இந்திரனுக்கு விழா எடுத்துக் களித்தல் மக்கள் பண்பாடாக இருந்தது.

''விண்ணவர் கோமான் விழவு நாளகத்தென''

இந்திரவிழா : 240.

மருத நிலம் ஆற்றங்கரையோரத்தில் அமைந்த வயல்களும் கழனிகளும் சூழ்ந்த பிரதேசம். மலைவாழ் மக்கள் போலவோ பாலை நிலத்து மக்களைப் போலவே உழைப்புத் தேவையில்லாத நிலம். அதுவும் காவிரிக் கரையில் வாழும் மக்களுக்கு இன்பத்திற்குக் கேட்பானேன். மடையைத் திறந்துவிட்டால் தண்ணீர் பாயப் போகிறது. நூறடி இருநூறடி ஆழத்திற்கு கிணறு தோண்ட வேண்டாம். ஏற்றம் பிடித்து இழுக்க வேண்டாம். ஆகவே மருதநில மக்கள் புனலாடுதல், விழா கொண்டாடுதல், இவற்றில் தலைசிறந்து விளங்கினர். கலைகளிலும் ஆடல் பாடல்களிலும் சிறந்து விளங்கினர். இக்கூற்று அன்று மட்டுமல்ல இன்றும் மிக்கப் பொருத்த முடையதே. காவிரிக்கரையின் வடகரையிலும் தென் கரையிலும் உள்ள ஆயிரக்கணக்கான திருக்கோயில்களும் கோயில்களில் விழாக்களும் பிரம்ம உற்சவங்களும்-வருட முழுவதும் இன்றும் தஞ்சை மாவட்டத்திலே நடந்து வருவதைப் பார்க்கின்றோம்:

''தண்ணருங் காவிரித் தாதுமலி பெருந்துறைப்
புண்ணிய நன்னீர் பொற்குடத்தேந்தி
மண்ணக மருள வானகம் வியப்ப
விண்ணவர் தலைவனை விழவு நீராட்டி....''

இந்திரவிழா : 165-168.

என்று இந்திரனை, வானவர் தலைவனை வழிபட்டு விழாவெடுத்த சிறப்பைப் பார்க்கிறோம். இது மட்டுமன்றி,

''பிறவா யாக்கைப் பெரியோன் கோயிலும்
அறுமுகச் செவ்வேள் அணிதிகழ் கோயிலும்
வால்வளை மேனி வாலியோன் கோயிலும்
நீலமேனி நெடியோன் கோயிலும்...''

இந்திரவிழா : 169-172.

ஆதியும் அந்தமும் பிறப்பும் இறப்புமில்லாப் பெரியோ ணாகிய சிவபெருமான் கோயிலும் ஆறுமுகத்தையும் செய்ய நிறத்தையுமுடைய முருகவேள் கோயிலும் வெள்ளிய வளைபோலும் நிறத்தையுடைய பலதேவன் கோயிலும் நீலமணி போலும் நிறத்தையுடைய நெடியமால் கோயிலும் ஆகியவையும் பன்னெடுங் காலமாக நமது தமிழர் வாழ்க்கையில் நிலைத்து நிற்பதைக் காண்கிறோம். இச்செய்யுள்கள் தொடர்நிலை இன்பமும் அலங்காரச் சுவையும் கொண்டு விளங்குவன.

**5. கடலாடு காதை**

கடலாடுதலும் புதுப்புனலாடுதலும் தமிழருக்கும் பொதுவாக இந்துக்களுக்கும் சிறப்பான வழக்கம். கும்பமேளா என்று அலகாபாத்தில் பன்னிரண்டு ஆண்டு களுக்கு ஒருமுறை புனலாடும் விழா நிகழ்வதையும் கும்பகோணத்தில் மகாமகம் என்ற திருக்குளத்தில் பன்னிரு ஆண்டுகளுக்கு ஒருமுறை நீராடுதலும் இந்து பண்பாட்டில் பண்டைக் காலந்தொட்டு இருந்துவரும் வழக்கு. ஆடி அமாவாசை தினத்தன்று இராமேச்வரத்தில் கோடி தீர்த்தத்தில் முழுகுவதற்காக லட்சக்கணக்கான இந்துக்கள் உத்தரப் பிரதேசம், காசி முதலிய இடங்களிலிருந்து தெற்கே வந்து போகும் பழக்கம் இன்றுவரை இருக்கத்தான் செய்கிறது.

கடலாடுகாதையிலும் இசை பற்றியும் நடனம் பற்றியும் ஏராளமான செய்திகள் கூறப்படுகின்றன. மக்கள் வாழ்க்கை யில் ஆடலும் பாடலும் இறையுணர்வும் விழாக்கள் நடத்திக் கூடி மகிழ்தலும் நெய்யும் பாலும் போல் ஊடுருவி இருந்தது என்று நன்கு புலனாகிறது.

**6. வீணை என்னும் கருவி :**

> **"நாரதன் வீணை நயந்தெரிபாடலும்**
> **தோரிய மடந்தை வாரம் பாடலும்..."**
>
> கடலாடு காதை : 18-19.

நாரதன் வீணை நயந்தெரி பாடலும் என்பதால் வீணை என்னும் கருவியும் மிகப் பழமையானதே என்று தெரிகிறது. சிலர் யாழ்தான் பழமையான கருவி, வீணை பிற்காலத்தில் தோன்றியது என்பர். வீணை என்பதும் நரம்புக் கருவியே,

யாழில் ஒருவகையானது என்பதும், நாரதன் கையில் இருக்கக்கூடிய அவ்வளவு பழமை பெற்றது என்பதும் தெரிய வருகிறது. வீணையில் மற்றும் விபஞ்சி, சரஸ்வதி, மகர வீணை என்று பல்வகை வீணைகளும் கூறப்படுகின்றன. யாழ், வீணை என்பன நரம்புக் கருவிகளே எனினும் சில வேறு பாடுகளும் கொண்டவையாக இருக்குமெனத் தெரிகிறது. Harp என்று சொல்லப்படும் கருவிகளைப் போல யாழ்க் கருவி இருந்திருக்கும் என்று தோன்றுகிறது. Tambourine என்ற ஒரு கருவி பழைய மேனாட்டு இசைக் கருவியாகக் கூறப்படுகிறது. தும்புரு நாரதன் என்று சொல்வது நம் வழக்கு. தும்புரு வானவர் இசைத்தது தம்புராவாக இருக்கலாம். தம்புரா, கின்னரம் முதலிய பெயர்கள் பழைய கிரேக்க, எகிப்திய இசை வழக்கில் காணப்படுகின்றன. Symbol என்ற தாள வகையும் அங்கே காணப்படுகிறது.

இசைக் கருவிகளைப் பற்றி கிரேக்க, எகிப்திய, ரோமானிய வரலாறுகளில் கூறப்பட்டுள்ள செய்திகளைப் பின்னர் தமிழிசைக் கருவிகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்ப்போம்.

'தோரிய மடந்தை வாரம் பாடுதலும்' என்பது யாழாசிரியனாகிய நாரத முனிவன் யாழின் ஏழிசையின்பமும் தெரியப் பாடும் பாடலை தோரிய மடந்தை பின்பாட்டாக வாரம் பாடுதல் எனக் கூறப்பட்டது.

"ஆயிரங் கண்ணோன் செவியக நிறைய
நாடகமுருப்பசி நல்காளாகி
மங்கல மிழப்ப வீணை மண்மிசைத்
தங்குக இவளெனச் சாபம் பெற்ற
மங்கை மாதவி வழிமுதற் றோன்றிய..."

நடன திலகமாகிய மாதவி ஊர்வசியின் வழி பிறந்தவள். அது எங்ஙனமாயின் இந்திரனது சபையில் அவனுடைய மகன் சயந்தனிடம் மனம் பறிகொடுத்தவளாய் முறையாக நடனம் செய்யாததால் இந்திரனால் சபிக்கப்பட்டு பூவுலகில் வந்து பிறக்க, அவள் வழியே மாதவி தோன்றினாள்.

பூம்புகாரில் நடக்கும் இந்திர விழாவினைக் காணும் பொருட்டு விச்சாதரன் என்னும் வானுலகைச் சேர்ந்த வீரன் தனது துணைவியையும் அழைத்துக்கொண்டு ஆகாய மார்க்கமாக வருகின்றானாம்.

''அமரர் தலைவனை வணங்குதும் யாமெனச்
சிமையத் திமையமும் செழுநீர்க் கங்கையும்
உஞ்சையம் பதியும் விஞ்சத் தடவியும்
வேங்கட மலையும் தாங்கா விளையுட்
காவிரி நாடுங் காட்டிப் பின்னர்ப்
பூவிரி படப்பைப் புகார் மருங்கெய்திச்
சொல்லிய முறைமையிற் றொழுதனன் காட்டி
மல்லன் மூதூர் மகிழ் விழாக் காண்போம்...''

கடலாடு காதை : 27-34.

விச்சாதரன் அமரர் தலைவனாகிய இந்திரனை 'வணங்குதும் யாம்' என்று வருகின்றான்.

சிமையம் - உச்சி. அடவி என்றால் காடு. உயர்ந்த சிகரங்களை உடைய இமயமலையையும் செழுநீர்க் கங்கையையும் அவந்தி நாட்டினையும் விந்திய மலை சூழ்ந்த காடுகளையும் திருவேங்கட மலையையும் நிலம் பொறாத விளைச்சலையுடைய காவிரி நாட்டினையும் காண்பித்துப் பின்னர் பூந்தோட்டங்களும் மாம்பூஞ்செடிகளும் நிரம்பிய அழகிய பூம்புகார் பட்டினத்தில் தேவர்களும் வந்து வியந்து மகிழும் பெரும் விழாவைக் காண வருகின்றார்கள்.

**7. மாயோன் பாணி:**

'மாயோன் பாணியும்'

கடலாடு காதை : 35.

மாயோன் பாணி திருமாலைப் பாடும் தேவபாணி. இங்கு பதினோரு ஆடல்கள் பற்றியும் கூறப்படுகிறது. மாயோன் - திருமால், பாணி - தேவபாணி. பாணியென்றால் பாட்டு. இது தேவர் பரவும் பாணி. பாணி என்பது முத்தமிழுக்கும் பொது என்று கூறப்பட்டது. இயல் தமிழில் வரும்போது கொச்சக ஒருபோகாய் வரும். பெருந்தேவபாணி, சிறுதேவபாணி என்று இருவகைப்படும். இது முதுநிலை, இடைநிலை, முரிநிலை என மூவகைப்படும் எனவும் கூறப்பட்டது.

இசைத் தமிழில் வரும்போது முகநிலை, கொச்சகம், முரிநிலை எனப்படும். இசைப்பா, இசையளவு பா என்ற இரு பகுதியுள் இது இசைப்பாவின் பகுதியாகும். அது பத்து வகைப்படும். அவை: செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவ

பாணி, சிறுதேவபாணி, முத்தகம், பெருவண்ணம், ஆற்றுவரி, கானல்வரி, விரிமுரண், தலைபோகு மண்டிலம் எனப்படும்.

''செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி யிரண்டும்
வந்தன முத்தகமே வண்ணமே - கந்தருவத்
தாற்றுவரி கானல்வரி முரண் மண்டிலமாத்
தோற்றும் இசை இசைப்பாச் சுட்டு''
-சிகண்டியாரின் இசை நுணுக்கம்.

இசை மேலும் சுத்தம் சாளகம் தமிழ் என்னும் சாதி யோசைகள் மூன்றுடனும் கிரியைகளுடனும் ஒன்பது வகையாகும் என்பர். அவை: சிந்து, திரிபாதை, சவலை, சமபாதவிருத்தம், செந்துறை, வெண்டுறை, பெருந்தேவ பாணி, சிறுதேவபாணி, வண்ணம் ஆகியவை.

''செப்பரிய சிந்து திரிபாதை சீர்ச்சவலை
தப்பொன்றுமில்லாச் சமபாதம் - மெய்ப்படியும்
செந்துறை வெண்டுறை தேவபாணி வண்ணமென்ப
பைந்தொடியாய் இன்னிசையின் பா''
-அறிவனார் இயற்றிய பஞ்சமரபு.

### 8. பதினோரு ஆடல்கள்:

பதினோரு ஆடலுக்கும் முதன்மையாக வருவது தேவபாணியாகிய மாயோன் பாணி. அது பின்வருமாறு:

''மலர்மிசைத் திருவினை வலத்தினில் அமைத்தவன்
மறிதிரைக் கடலினை மதித்திட அடித்தவன்
இலகொளித் தடவரை கரத்தினில் எடுத்தவன்
இனநிறைத் தொகை கழை இசைத்தலில் அழைத்தவன்
முலையுணத் தருமவள் நலத்தினை முடித்தவன்
முடிகள் பத்துடையவன் உரத்தினை அறுத்தவன்
உலகனைத் தையுமொரு பதத்தினில் ஒடுக்கினன்
ஒளிமலர்க் கழல் தருவதற்கினி அழைத்துமே''

இறைவனை முதலில் கூறாமல் மாயோனைக் கூறுவதற்கு மாயோன் காவற் கடவுளாய் இருத்தல் பற்றி என்றும் கூறப்படும.

''சீரியல் பொலிய நீரல நீங்கப்
பாரதி யாடிய பாரதி அரங்கத்துத்

திரிபுர மெரியத் தேவர் வேண்ட
எரிமுகப் பேரம் பேவல் கேட்ப
உமையவள் ஒருதிற னாக ஓங்கிய
இமையவ னாடிய கொடுகொட்டி யாடலும்...''

கடலாடு காதை : 38-43.

''சீரியல் பொலிய நீரல நீங்க''

என்றது, தாள இயல்பு பொலிவு பெற அவதானமாக, தப்புத்தாளம் நீங்க பாரதியாகிய பைரவி தனது அரங்கமான சுடுகாட்டில் ஆட என்று பொருளாயிற்று. திரிபுர மெரியச் செய்ய வேண்டுமென சிவபெருமானைத் தேவர் வேண்ட வடகனலைத் தன் தலையிலேயுடைய பெருமான் புன்னகை பூத்த அளவிலே அவுணர்கள் சாம்பற் பொடியாகி அந்த அரங்கத்திலேயே உமையவள் பாணி, தூக்கு, சீர் என்னும் தாளங்களைச் செலுத்தி வெற்றி நடனமாட, கூத்தப் பெருமானும், களிப்புடன் கைக்கொட்டி களிநடம் புரிந்தான் இதுவே கொடுகொட்டியாகும்.

''தேர்மு னின்ற திசைமுகன் காணப்
பாரதி யாடிய வியன் பாண்டரங்கமும்''

கடலாடு காதை : 44-45.

தேர்த்தட்டே அரங்கமாகத் திசைமுகன் காணும்படியாக பாரதி வடிவாய் இறைவன் வெண்ணீற்றை அணிந்து ஆடியது பாண்டரங்கக் கூத்தாகும். பதினோராடல்களில் 'அல்லியங் கொட்டி....ஆறு'' 'துவிகடையம்...ஐந்து'' எனறு கூறப்பட்டது.

''கஞ்சன் வஞ்சங் கடத்தற் காக
அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய ஆடலுள்
அல்லியத் தொகுதியும், அவுணன்கடந்த
மல்லி னாடலு மாக்கடல் நடுவண்
நீர்த்திரை அரங்கத்து நிகர்த்து முன்னின்ற
சூர்த்திறங் கடந்தோன் ஆடிய துடியும்
படைவீழ்த் தவுணர் பையு ளெய்தக்
குடை வீழ்த்தவர்மு னாடிய குடையும்
வாணன் பேரூர் மறுகிடை நடந்து
நீனில மளந்தோன் ஆடிய குடமும்''

(கடலாடுகாதை : 46-55)

அஞ்சன வண்ணன் ஆடிய பத்து ஆடல்களும், கஞ்சனுடைய வஞ்சத்தை வென்றது அல்லியக் கூத்து ஆடியே, அவுணனை வெல்வதற்கு ஆடிய கூத்து மல்லாடல், கடலிலே சென்று ஒளிந்துகொண்ட சூரனை முருகப் பெருமான் அலைகடலின் திரைகளையே அரங்காகக் கொண்டு துடிகொட்டியாடியது துடிக்கூத்து. அசுரர்களுடன் போர் புரியுங் காலத்து தன் குடையை முன்னே சாய்த்து அதையே திரையாக - எழினியாகக் கொண்டாடியது குடைக்கூத்து, காமனுடைய மகன் அநிருத்தனை தன் உஷை காரணமாக வாணன் சிறை வைக்க, நீலநிற வண்ணக் கடவுள் அவனுடைய நகரத்திற்சென்று குடங் கொண்டாடியது குடக்கூத்து. இது விநோதக் கூத்து ஆறினுள் ஒன்று என்பர்.''

''பரவிய சாந்தி யன்றியும் பரதம்
விரவிய விநோதம் விரிக்குங் காலைக்
குரவை கலிநடங் குடக்கூத் தொன்றிய
கரண நோக்குத் தோற்பாவைக் கூத்தென்றிவை
யாறு நகைத்திறச் சுவையும் வென்றியும்
விநோதக் கூத்தென விசைப்ப''

என்று கூறப்பட்டது.

''ஆண்மை திரிந்த பெண்மைக் கோலத்துக்
காமனாடிய பேடி யாடலும்
காய்சின வவுணர் கடுந்தொழில் பொறா அள்
மாயவ ளாடிய மரக்கா லாடலும்
செருவெங் கோல மவுணர் நீங்கத்
திருவின் செய்யோ ளாடிய பாவையும்
வயலுழை நின்று வடக்கு வாயினுள்
அயிராணி மடந்தை ஆடிய கடையமும்
அவரவ ரணியுட னவரவர் கொள்கையின்
நிலையும் படிதமும் நீங்கா மரபிற்
பதினோராடலும்....''

கடலாடு காதை : 55-66.

காமன் ஆண்மை நீங்கிய பேடி வேடத்துடன் பேடி யாடல் ஆடினான். அசுரர்கள் மாயவளாகிய துர்க்கையை நேர்மையான போர்முறையால் வெல்ல முடியாதவராகிப் பாம்பு, தேள் முதலிய வடிவையெடுத்து வஞ்சனையால்

போரிட, அவைகளை களைந்து மாய்க்க துர்க்கை மரக்கால் பூண்டு ஆடலானாள்; அதேபோன்று மாயப் பொய்கள் பல செய்யும் அவுணரைக் கொல்ல, திருமகள் கொல்லிப் பாவையின் வேடம் பூண்டு, பாவைக்கூத்து நிகழ்த்தினாள். இந்திராணி ஆடிய கூத்து கடையமென்னும் ஆடல். நீங்கா மரபில் வந்த இக்கூத்துகள் அனைத்தையும் அந்தந்த வேடமும் அணிகலன்களும் பூண்டு ஊர்வசி மரபில் வந்த மாதவி அருமையாக ஆடினாள்.

இங்ஙனம் மாதவி திறம்பட பதினொரு ஆடல்களையும் ஆடியதைக் கண்ட விஞ்சையனும் மற்றும் தேவர்களும் மக்களும் கண்டு மகிழ்ந்தனர். கோவலன் எல்லோரும் காண இவள் ஆடியதையும் அவர்கள் போற்றியதையும் கண்டு மனக்கிலேசம் கொண்டான். மாதவி கோவலனுடைய ஊடலைத் தணிக்கும் பொருட்டு தன்னை எங்ஙனம் அலங்கரித்துக் கொண்டு வந்தாள் என்பதை பின்வரும் செய்யுள்கள் நன்கு புலப்படுத்தும். எத்தனை வாசனைத் திரவியங்கள், கூந்தற் தைலங்கள், ஆடைகள், அணிகள் என்ற விரிந்த பட்டியலைப் பார்க்க நமக்கு மிகுந்த அதிசயம் உண்டாகிறது. இத்தகைய நாகரிகமும், செல்வமும் இன்று நம்மிடம் இல்லையே என்ற ஏக்கமும் உண்டாகிறது. அழகு செய் பொருட்களை எங்ஙனம் இத்தனை நுட்பமாகத் தெரிந்து வைத்திருந்தனர்... நம் பண்டைத் தமிழ் மக்கள் என்பதை எண்ண இவ்வுயர்ந்த பண்பாடுகள் தோன்ற எத்தனை ஆயிரம் நூற்றாண்டுகள் ஆகியிருக்கும் என்று தோன்றுகிறது. இதுநாள் வரையும் கூட இத்தனை அருமையான பாகுபாடுகளைப் பிற தேசங்கள் அறியவில்லையே. அப்படியிருக்க தமிழர்கள் பிறரிடமிருந்து இவ்வுண்மை அறிவுகளை எங்ஙனம் கடன் வாங்கியிருக்க முடியும்?

**9. மாதவியின் அலங்காரம்**

**“ஊடற் கோலமோடி ருந்தவன் உவப்பப்**
**பத்துத் துவரினும் ஐந்து விரையினும்**
**முப்பத் திருவகை ஓமா லிகையிலும்**
**ஊறிய நன்னீருரைத்த நெய்வாசம்**
**நாறிருங் கூந்தல் நலம் பெற ஆட்டிப்**

புகையிற் புலத்திய ஓமென் கூந்தலை
வகைதொறு மான்மதக் கொழுஞ் சேறூட்டி...''

கடலாடு காதை : 75-81.

'பத்துத்துவரினும் - நலம்பெறவாட்டி' என்பது வாசநெய்யுரைத்த மணங்கமழும் கரிய கூந்தலைப் பத்து வகையான துவரினாலும் ஐந்து வகை விரையினாலும் முப்பத்திரண்டு வகை ஓமாலிகையாலும் ஊறிக் காய்ச்சப்பட்ட நன்னீராலே நீராட்டி என்று பொருளாகும்.

பத்துத் துவராவன 'பூவந்தி திரிபலை புணர் கருங்காலி நாவலோடு நாற்பான் மரமே'' எனப்படும். 'மாந்தளிர்... முப்பழஞ் சீர்த்த முத்தக்காசு' எனவும் கொள்க என்று கூறப்படுகிறது. ஐந்து விரையாவன: நறும்பிசி, னாகண நற்கொட்ட மாஞ்ச, வெறுங்கண்டில் வெண்ணெய விரை'' எனப்படும். முப்பத்திருவகை ஓமாலிகை:

இலவங்கம், பச்சிலை, கச்சோலம், ஏலம்,
குலவிய நாகணங் கொட்டம், நிலவிய
நாக மதாவரிசி தக்கோல நன்னாரி,
வேகமில் வெண்கோட்ட மேவுசீர்,
போகாத கத்தூரி, வேரி, யிலாமிச்சங்
கண்டில் வெண்ணெய், ஒத்தகடு, நெல்லியுயர்
தான்றி-தத்தமொடு
வண்ணக் கச்சோலமரேணுகம், மாஞ்சியுடன்,
எண்ணுங் சயிலேக மின்புழுகு நண்ணுநறும்,
புன்னை நறுந்தாது புலியுகிர் பூஞ்சரளம்,
பின்னு தமாலம் பெருகுவளம்,
பன்னும் பதுமுக நுண்ணேலம் பைங்கொடு வேரி,
கதிர் நகையா யோமாலிகை''

என்று இத்தனை பெரிய பட்டியலை மாதவியின் கூந்தலை நறுநீராட்டுவதற்கு பயன்படுத்தினராம். இன்றும் ஆயுர்வேதக் கலையில் பல மூலிகைகள் பச்சிலைகளை இட்டு தைலம் காய்ச்சும் வழக்கம் நம்மிடையே இருந்து வருகிறது.

இங்ஙனம் நன்னீராட்டி பின் வாசனைப் புகையால் உலர்த்தி மான்மதச் சேறு என்னும் கத்தூரிக் குழம்பு, சவ்வாது முதலிய பொருள்களால் ஆக்கப்பட்ட தைலத்தைத் தடவிக் கூந்தலை வாருகின்றார்கள்:

***இனி அணிகள் பூட்டும் பாங்கைப் பார்க்கின்றோம்:***

''அலத்தக மூட்டிய அஞ்செஞ்சீறடி
அலத்தகு மெல்விரல் நல்லணி செறீஇப்
பரியக நூபுரம் பாடகம் சதங்கை
அரியகம் காலுக் கமைவுற அணிந்து
குறங்கு செறிதிறள் குறங்கினிற் செறித்துப்
பிறங்கிய முத்தரை முப்பத் திருகாழ்
நிறங்கிளர் பூந்துகில் நீர்மையினுடிஇக்
காமர் கண்டிகை தன்னொடு பின்னிய
தூமணித் தோள்வளை தோளுக்கணிந்து
மத்தக மணியொடு வயிரங் கட்டிய
சித்திரச் சூடகஞ் செம்பொற் கைவளை
பரியகம் வால்வளை பவளப் பல்வளை
அரிமயிர் முன்கைக் கமைவுற அணிந்து
வாளைப் பகுவாய் வணக்குறு மோதிரம்
கேழ்கிளர் செங்கேழ் கிளர்மணிமோதிரம்
வாங்குவில் வயிரத்து மரகதத் தாள்செறி
காந்தள் மெல்விரல் கரப்ப அணிந்து
சங்கிலி நுண்தொடர் பூண்ஞான் புனைவிளை
அங்கழுத் தகவிய னாரமோ டணிந்து
கயிற்கடை ஒழுகிய காமர் தூமணி
செயத்தகு கோவையிற் சிறுபுற மறைத்தாங்கு
இந்திர நீலத் திடையிடை திரண்ட
சந்திர பாணிதகைபெறு கடிப்பிணை
அங்கா தகவயின் அழகுற அணிந்து
தெய்வ உத்தியொடு செழுநீர் வலம்புரி
தொய்யகம் புல்லகந் தொடர்ந்த தலைக்கணி
மையீரோதிக்கு மாண்புற வணிந்து...''

கடலாடு காதை : 82-108.

மேற்கூறிய இத்தனையும் மாதவி காலிலிருந்து தலைவரை அணிந்த அணிகலன்கள், பொன், வயிரம், முத்து, மாணிக்கம், பவளம் ஆகியவற்றால் செய்யப்பட்ட அழகிய நகைகள் - அக்காலத் தமிழரின் நாகரிகத்தின் மேம்பாட்டை அறியும் வண்ணம் இந்நகைகள் எத்தகையன என்பது பற்றி சற்றே விரிவாகப் பார்ப்போம்.

செம்பஞ்சுக் குழம்பு ஊட்டப் பெற்ற சிவந்த பாதத்திலே அணியப்பெற்ற விரலணிகள் - மகரவாய் மோதிரம், பீலி, கால் மோதிரம் ஆகியவை. அடுத்து பரியகம், நூபுரம், பாடகம், சதங்கை, அரியகம் ஆகியவை காலுக்கு அணியப் பெறுவன. பரியகம் என்பது பொன்னால் செய்யப்பட்ட மணிவடம் பெருவிரல் மோதிரத்தையும் சிலம்பையும் பிணைக்கும் சங்கிலி.

''அவ்வாய் மகரத் தணிகிளிர் மோதிரம்
பைவாய் பசும்பொற் பரியக நூபுரம்
மொய்ம்மணி நாவின் முல்லையங் கிங்கிணி
கௌவிய வேனவுங் காலுக் கணிந்தாள்''

என்று பெண்கள் காலுக்கணியும் ஆபரணங்கள் கூறப் பட்டன. 'குறங்கு செறி' என்பது கணுக்காலுக்கு மேலே அணியும் நகை. ''பிறங்கிய முத்தரை முப்பத் திருக்காலு' என்பது முத்துச்சரங்கள் பருமுத்தக்கோலை முப்பத்திரண்டாற் செய்து 'விரிசிகை என்னும் இடைக்கு அணியும் ஆபரணத்தை பூத்தொழில் செய்யப்பட்ட நீலப் பட்டாடையின் மீது உடுத்தினாள் என்று பொருளாகும்.

''குறங்கு செறியொடு கொய்யலங் காரம்
நிறங்கிளர் பூந்துகில் நீர்மையி னுடீ இப்
பிறங்கிய முத்தரை முப்பத் திருகாழ்
அறிந்த தமைவர அல்குற் கணிந்தாள்''

எனக்கூறப்பட்டது. காமர்கண்டிகை என்பது தோளுக்கு அணியும் நகை. மாணிக்க வளையும் முத்து வளையும் பொன் சங்கிலியால் பிணைக்கப்பட்டது.

''ஆய்மணி கட்டியமைந்த விலைச் செய்கைக்
காமர் கண்டிகைக் கண்டிரண் முத்திடைக்
காமர் பொற்பாகம் கொளுத்திக் கவின்பெற
வேய்மருண் மென்றோள் விளங்க அணிந்தாள்''

என்று தோளுக்கு அணியும் காமர் கண்டிகை விளக்கப் பட்டது. இனி முன் கைக்கு அணியப்படும் ஆபரணங்கள் 'முகப்பில் கட்டிய மாணிக்கத்துடன் பத்திகளில் வைரங்கள் பதிக்கப்பட்டு சித்திர வேலைப்பாடமைந்த சூடகமும் செம்பொன்னாற் செய்த வளையும் நவரத்தின வளையும் சங்கு வளையும் பவழ வளையும் முன்கைக்கு அணிந்தாள்.

பரியகம் என்பது பாசித்தாமணி என்னும் கைச்சரியு மாரம் என்று கூறப்படும். வால்வளை என்பது சங்குவளை பவழப் பல்வகை கடகவளை என்பதுவாம். வால்வளை என்பது வெள்ளி வளையுமாகும்.

''புரைதபு சித்திரப் பொன்வளை போக்கில்
எரியவிர் பொன்மணி யெல்லென் கடகம்
பரியகம் வால்வளை யாத்தில் பவழம்
அரிமயிர் முன்கைக் கமைய அணிந்தாள்''

என்று முன்கைக்கு உரிய அணிகளுக்கு இலக்கணம் கூறப் பட்டது. அடுத்து காந்தள் விரல்களுக்கு அணியும் மோதிர வகைகள் கூறப்பட்டன. வாளைமீன் வாயைப் பிளந்து கொண்டிருக்கும் வேலைப்பாடுடைய நெறி மோதிரமும், மாணிக்கம், வயிரம், மரகதம் ஆகிய விலை யுயர்ந்த கற்கள் பதித்த மோதிரங்களையும் காந்தள் விரல்கள் மறையும்படி அணிந்திருந்தாளாம்.

இனி கழுத்தாரங்கள் கூறப்பட்டன. சங்கிலி வகைகள், வீரச்சங்கிலி, நேர்ச்சங்கிலி, நாண், சவடி, சரப்பளி, முத்தாரம் ஆகியவை. இவற்றிற்கெல்லாம் மேலாக பின்புறம் பல மணிகளால் செய்யப்பட்ட பதக்கத்தால் (பின்தாலியால்) சிறுபுறம் என்ற கழுத்துப் பிடரை மறைக்கும் வண்ணம் கோக்குவாயால் மறைத்தாளாம்.

''சங்கிலி துண்தொடர் பூண்ஞாண் புனைவினைத்
தொங்க லருத்தித் திருந்துங் கயிலணி
தண்கடன் முத்தின் தகையொரு காழெகை
கண்ட பிறவுங் கழுத்துக் கணிந்தாள்''

என்று இதற்கும் சூத்திரங்களால் வரையறுத்து வைத் துள்ளார். நவரத்தினங்களின் இயல்புகளையும் நன்கு கற்றிருந்த பண்டையத் தமிழ்ப் பெருமக்கள்.

அடுத்து வருவது காதணி. இந்திர நீலக்கடிப்பிணை - அதாவது நீலக் குதம்பை. இடையிடையே சந்திர பாணி என்னும் வயிர முழுவதும் கட்டின கடிப்பிணை - காதணி. அந்நீலக் குதம்பையை வடிந்த காதினிடத்தே மாதவி அழகு மிகும்படி அணிந்தாளாம்.

''நூலவ ராய்ந்து நுவலகங் கைவிளைக்
கோலங்குயின்ற குணஞ் செய் கடிப்பிணை

மேலவராயினு மெச்சும் விறலொடு
காலமை காதிற் கவின் பெறப் பெய்தாள்''

என்று கூறப்பட்டது.

''தெய்வவுத்தியொடு செழுநீர் வலம்புரி
தொய்யகம் புல்லகம்....''

என்றது, 'சீதேவியாரென்னும் பணியுடனே வலம்புரிச் சங்கும் பூரப்பாளையும் தென்பல்லி வடபல்லி என்னும் இவையும் தம்மில் தொடர்ந்து ஒன்றான தலைச் சாமானை கரிய கூந்தலின் மேல் அழகுற அணிந்தாள் என்பதாகும். தொய்யகம் என்பது தலைப்பாளை; புல்லகம் என்பது தென்பல்லி வடபல்லியாகும்.

''கேழ்கிளர் தொய்யகம் வாண்முகப் புல்லகம்
சூளாமணியொடு பொன்னரி மாலையும்
தாழ்தர கோதையுந் தாங்கி முடிமிசை
யாழின் கிளவி அரம்பைய ரொத்தாள்''

என இவ்விதம் மாதவி தன்னை ஆடை அணிகளால் அலங் கரித்துக் கொண்டு அரம்பை போல் கோவலனின் ஊடலைத் தீர்க்க வந்தாள்.

## 10. தமிழர் நாகரிகத்தின் சிறப்பு:

இசைக் கலை ஆடற் கலைகளோடு அழகுக் கலை யாகிய அலங்காரமும் அணிகளும் ஆடைகளும் சேர்ந்து போகும். ஆகையால் தமிழர்களுடைய அரிய ரசனையை நாமும் சேர்ந்து அனுபவிப்போம் என்ற எண்ணத்தில் சிலப்பதி காரத்தில் மேற்கூறிய பகுதியை விளக்கத்திற்கு எடுத்துக் கொண்டேன். கலைகள் உச்சக் கட்டத்திற்கு உயர வேண்டு மானால் அதற்குரிய செல்வச் சூழ்நிலையும் சுகமான வாழ்க்கையும் வேண்டும். தமிழ்நாட்டின் அளப்பரிய செல்வங்கள் அக்காலத்தில் தமிழரை நாகரிகத்தின் உச்சக் கட்டத்திலே கொண்டுபோய் வைத்தது என்றால் மிகை யாகாது. அயராத உழைப்பும் தளராத ஊக்கமும், குறையாத நிதியும் பொருட்செல்வமும் ஒருங்கே பெற்றிருந்த தமிழர்கள் ஒவ்வொரு துறையிலும், ஒவ்வொரு கலையிலும், பண்பாட்டி லும் மிகமிக உன்னதமான நிலையை அடைந்திருந்தனர் என்பதை மேற்கூறிய வரலாறுகளால் நன்கு அறிகிறோம்.

''அரசிளங் குமரரும் உரிமைச் சுற்றமும்
பரத குமரரும் பல்வேறாயமும்
ஆடுகள மகளிரும்பாடுகள மகளிரும்...''

கடலாடு காதை : 155-157.

ஆங்கு பூம்புகார்க் கடற்கரையில் இந்திர விழாவில் பலவகை மக்களும் திரண்டிருக்கின்றனர். அரச குமாரர்களும் அவர்களுடைய பரிவாரங்களும் பரத குமாரர்களும் அவர்களுடைய பரிசனங்களும் அரங்கில் ஏறி ஆடும் நாட்டியக் கணிகையரும் பாடும் இசைக் கலைஞர்களும் கூட்டமாக எங்கும் குழுமியிருக்கின்றனர்.

இதன் பின்னர் மாதவியும் கோவலனும் கடற்கரையில் ஒரு கூடாரம் அமைத்து அதனுள் புக, மாதவி யாழ் இசைக்க எண்ணி, அக்கருவியைத் தோழியிடமிருந்து வாங்கி இசை நரம்புகளைச் சுருதி கூட்டுகின்றாள்.

''புன்னை நீழற் புதுமணற் பரப்பில்
ஓவிய எழினிசூ பூவுடன் போக்கி
விதானித்துப் படுத்த வெண்காலமளி மிசை
வருந்துபு நின்ற வசந்த மாலை கைத்
திருந்துகோல் நல்லியாழ் செவ்வனம் வாங்கிக்
கோவலன் தன்னோடுங் கொள்கையில் இருந்தனள்
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி தானென்...''

கடலாடு காதை : 168-174.

புன்னை மரத்து நிழலிலே, புது மணற்பரப்பிலே, சித்திரங்கள் தீட்டிய திரை சீலையைச் சுற்றிக் கட்டி மேலே விதானம் அமைத்து உள்ளே வெண்கால் கட்டிலில் கோவலனும் மாதவியும் அமர தோழியாகிய வசந்தமாலை அந்தரக்கோல் அமைந்த நல்ல யாழை மாதவியிடம் கொடுக்க மாதவி கோவலனோடும் யாழிசைத்து இன்புற எண்ணினாள்.

அந்தரக்கோல் அமைந்த நல்யாழ்பண்ணுப் பெயர்த்து இசைக்க எவ்வகையில் உதவும் என்பது பின்னர் கானல் வரியில் கூறப்படும். குரல்திரிபு செய்யும்போது சுரங்கள் இடம் பெயரும். அச்சமயம் சுரங்களின் நிலைகளை அல்லது தானங்களை முறையே நிலை நிறுத்த இந்த அந்தரக்கோல் பயன்படும். அந்தரக் கோலைப் பற்றி பல இடங்களில் குறிப்புகள் வருகின்றன.

# கானல் வரி

## 1. யாழ் இலக்கணம்

சிலப்பதிகாரத்தில் கானல் வரி ஒரு முக்கியமான பகுதி. யாழ் நரம்புகளைப் பரிசோதித்து சுருதி கூட்டிப் பின்னர் யாழை எங்ஙனம் மீட்டி இசைப்பது என்பதற்கான இலக்கணங்கள் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. யாழின் பல பகுதிகளைப் பற்றியும் கூறப்பட்டுள்ளது.

''சித்திரப் படத்துட் புக்குச் செழுங்கோட்டின் மலர் புனைந்து
மைத்தடங்கண் மணமகளிர் கோலம்போல் வனப்பெய்திப்
பத்தருங் கோடுமாணியு நரம்புமென்று
இத்திறத்துக் குற்ற நீங்கிய யாழ்கையிற்றொழுது வாங்கி...''

கானல் வரி : 1-4.

சித்திரப் படம் எழுதிய அழகிய கண்கவர் உறையிலே இடப்பட்ட யாழைத் தோழி வசந்தமாலை எடுத்து வருகிறாள். அச்செங்கோட்டு யாழ் பல வேலைப்பாடுகள் செய்யப் பெற்றதாய் முற்றிலும் அலங்காரம் செய்யப்பட்ட மைத்தடங்கண் மணமகளைப் போல் வனப்புடன் திகழ்கிறது.

''பத்தர், கோடு, ஆணி, நரம்பு'' ஆகிய உறுப்புகளைக் கொண்டதாய் குற்றம் சிறிதுமில்லாத தெய்வீக இசைக் கருவியாக விளங்கும் யாழை முதலில் வணங்கித் தொழுது பின் கையில் வாங்குகிறாள், மாதவி என்னும் இசையரசி.

''செங்கோட்டு யாழே செவ்விதில் தெரியின்
அறுவகை உறுப்பினதாகுமென்ப''

என்று செங்கோட்டு யாழுக்கு ஆறுவகை உறுப்புகள் கூறப் பட்டன.

''கோடே திவவே ஒற்றே...
தந்திரிகரமே நரம்போடாறே''

என்று கூறப்பட்டது. பத்தர் என்பது வீணையின் குடமும், கோடு என்பது வீணையின் தண்டும், திவவு என்பது மெட்டு போன்றதும், தந்திரிகரம் என்பது நரம்புகளை முடுக்குவதற்கு ஏற்பட்ட கருவியுமாக நரம்போடும் ஒற்றோடும் ஆறு உறுப்புகளாயின.

''தந்திரிகரமே தகைப்பற விலகி
வந்த இருகாண் நால் விரலாகும்''

என்று தந்திரிகரத்தின் அமைப்பும் கூறப்பட்டது.

பத்தர் குமிழ மரத்தினால் செய்யப்படுவது. அது முருக்கு, தணக்கு என்னும் மரங்களினாலும் ஆக்கப் படுவதுண்டு. கோடு கருங்காலியினாலும் கொன்றை மரத்தினாலும் செய்யப்படும். 'கோட்டிற்கு மரம் கொன்றையும் கருங்காலி யுமாம்; பத்தருக்கு மரம் குமிழும் முருக்கும் தணக்குமாம்' என்று நச்சினார்க்கினியர் பொருநர் ஆற்றுப்படை உரையில் கூறுவார். பண்ணோடு உணராது இன்பமில்லாத இசையாக இசைக்கின்ற செம்பகையும் அளவிறந்திசைக்கின்ற ஆர்ப்பும், மழுங்கி இசைக்கின்ற கூடமும் ஒழுங்கின்றி சிதறி உச்சரிக்கின்ற அதிர்வும் மரக் குற்றத்தினால் ஏற்படுபவை. அக்குற்றங்கள் மரமானது நீரிலே நிற்றல் அழுகுதல், நெருப்பில் வேதல், திணை மயங்கி நிலத்தில் நிற்றல், இடி வீழ்தல், நோய்ப்படல் என்னும் காரணங்களினால் ஏற்படக்கூடியவை. நச்சினார்க் கினியர் சீவகசிந்தாமணி உரையிலே இப்பொருள் பற்றிய பல செய்யுட்களையும் சூத்திரங்களையும் காட்டியுள்ளார்.

''நீர்நின்றிளகிற் றிது வேண்டா நீரின் வந்ததினுபோக
வார்நின் றிளகு முலையினாள் வாட்புண்ணுற்ற திது நடக்க
ஓருமுருமே றிதுவுண்ட தொழிக ஒண் பொனுகு கொடியே
சீரிசால் கணிகை சிறுவன் போற்சிறப்பின்றம்ம
விதுவென்றாள்''

''நீரிலே நிற்றல் அழுகுதல் வேதல் நிலமயக்குப்
பாரிலே நிற்றல் இடி வீழ்தல் நோய் மரப்பாற்படல்கோள்
நேரிலே செம்பகை ஆர்ப்பொடு கூடம் அதிர்பு நிற்றல்
சேரில் நேர்பண்கள் நிறமயக்கப்படுஞ் சிற்றிடையே''

என்று மரத்தினால் ஏற்படும் குற்றங்கள் கருவியை இசைக்கும் போது சரியான சுரத் தானங்களைக் கொடுக்காது என்று கூறப்பட்டது.

''செம்பகை என்பது பண்ணொடுளரா
இன்பமிலோசை என்மனார் புலவர்''

ஆர்ப்பெனப் படுவது அளவிறந்திசைக்கும்'

'கூடம் என்பது குறியுற விளம்பின்
வாய்வதின் வராது மயங்கி இசைப்பதுவே'

'அதிர்வெனப் படுவது இழுமெனல் இன்றிச்
சிதறி உரைக்குநர் உச்சரிப்பிசையே'

என்று பண்ணின் சுரங்கள் சரியாக அமையாது அபசுரமாக இசைக்கும் செம்பகையும் அளவுக்கு அதிகமான அதிர்ச்சியில் தந்திகள் இடம் பெயர்ந்து ஒலித்தலாகிய ஆர்ப்பும், வாசித்தது இதுதான் எனத் தெளிவாகத் தெரியாமல் அமையும் மழுப்பிய சுரமும், ஒரு மீட்டில் ஒரே ஓசையாக ஒலிக்காமல் சிதைந்து ஒலிக்கும் ஓசையாகிய அதிர்வு என்ற குற்றமும் இங்கு சுட்டிக் காட்டப்பட்டது.

இதேபோல் நரம்புகள் அல்லது தந்திகளும் குற்றமற்றவையாக இருத்தல் வேண்டும்.

நரம்பினுள் மயிர், தும்பு ஆகியவை இருத்தலும், தளர்ந்த முறுக்காகவோ ஏறிய முறுக்காகவோ இருத்தலும் குற்றமாம். 'கொடும்புரி மயிர் தும்பு முறுக்கியவை நான்கும், நடுங்கா மரபிற் பகையென மொழிப' என்று சீவகசிந்தாமணி உரை மேற்கோளில் கூறப்பட்டுள்ளது.

''பணிவரும் பைம்பொற் பத்தர் பல்வினைப் பவள ஆணி
மணிகடை மருப்பின் வாளார் மாடக வயிரத்திண்தோள்
அணிபெற ஒழுகியன்ன அமிழ்துறழ் நரம்பில் நல்யாழ்
கணி புகழ் காளை கொண்டு கடலகம் வளைக்கலுற்றான்'

சீவகசிந்தாமணி செய்யுள் உரை.

யாழின் உறுப்புகள் இருக்க வேண்டிய முறைமை பற்றி மேலும் கூறப்பட்டது. மாடகம் என்பது நால்விரலளவான பாலிகை வடிவாய் நரம்பினை வலித்தல், மெலித்தல் செய்யுங் கருவியெனக் கூறப்பட்டது.

''மாடகமென்பது வகுக்குங்காலைக்
கருவிளங் காழ்ப்பினை நால்விரல் கொண்டு
திருவியல் பாலிகை வடிவாக் கடைந்து
சதுர மூன்றாகத் துளையிடற் குரித்தே''

என்று அரும்பதவுரை ஆசிரியர் வேனிற்காதை உரையுள்ளே மாடகத்தின் இலக்கணம் கூறினார்.

"வலக்கைப் பதாகைக் கோட்டோடு சேர்த்தி இடக்கை
நால்விரல் மாடகந்தழீஇ"

எனப் பின்னர் வரும் வேனிற் காதையில் கூறப்பட்டது. மாடகம் என்ற உறுப்பு பத்தரோடு சேர்த்து அமைக்கப் பட்டிருக்கும் யாழில் திவவு என்னும் உறுப்பு அமையாது, 'கோடே பத்தர் ஆணி, நரம்பே மாடகம்' என்று இவ்வுறுப்பு களே அமைந்து வரும் என்று இந்த இலக்கணங்களை யாழுறுப்பியலில் யாழ் நூலார் கூறுகின்றார்.

**2. யாழைப் பரிசோதித்தல்:**

இங்ஙனம் குற்றம் நீங்கிய யாழும், யாழின் உறுப்புகளும் கூறப்பட்டன. 'இத்திறத்துக் குற்ற நீங்கிய யாழ் கையிற் றொழுது வாங்கி'' மாதவி மேலும் எங்ஙனம் யாழை மீட்டிப் பரிசோதித்து பண்ணிற்கு இசை கூட்டினாள் என்று கூறப் படுகிறது.

''பண்ணல் பரிவட்டணை யாராய்தல் தைவரல்
கண்ணிய செலவு விளையாட்டுக் கையூழ்
நண்ணிய குறும்போக்கென்று நாட்டிய
எண்வகையா லிசையெழீ இப்
பண்வகையாற் பரிவு தீர்ந்து''

கானல் வரி : 5-9.

பண்ணல், பரிவர்த்தனை, ஆராய்தல், தைவரல், கண்ணிய செலவு, விளையாட்டு, கையூழ், குறும்போக்கு என்ற எட்டு இலக்கணங்களும் யாழில் இசைக்கும் வகையை விளக்குகின்றன. பின்வரும் சூத்திரங்கள் சிலப்பதிகார உரையில் காணப்படுபவை:

1. பண்ணல்: "வலக்கைப் பெருவிரல் குரல் கொளச்
சிறுவிரல்
விலக்கின் றிளி வழி கேட்கும்...
இணைவழியாராய்ந் திணை கொள
முடிப்பது
விளைப்பரு மரபிற் பண்ணலாகும்."

2. பரிவட்டணை: "பரிவட்டணையில் இலக்கணத்தாலே
மூவ்கை நடையின் முடிவிற்றாகி

வலக்கை யிருவிரல் வனப்புறத் தழீஇ
இடக்கை விரலின் இயைவதாகத்
தொடையொடு தோன்றியும் தோன்றா
தாகியும்
நடையொடு தோன்று நயத்ததாகும்.''

3. ஆராய்தல்: "ஆராய்த லென்ப தமைவரக் கிளப்பிற்
குரன் முதலாக இணைவழி கேட்டும்
இணையிலா வழிப் பயனொடு கேட்டும்
தாரமும் உழையும் தம்மிற் கேட்டும்
குரலும் இளியும் தம்மிற் கேட்டும்
துத்தமும் விளரியும் துன்னுறக் கேட்டும்
விளரி கைக்கிளை விதியுளிக் கேட்டும்
தளரா தாகிய தன்மைத் தாகும்''

4. தைவரல்: தைவரலென்பது சாற்றுங்காலை,
மையறு சிறப்பின் மனமகிழ் வெய்தித்
தொடையொடு பட்டும் படாஅ தாகியு
நடையொடு தோன்றி யாப்பு நடையின்றி
ஓவாச் செய்தியின் வட்டணை யொழுகிச்
சீரேற் றியன்றும் இயலாததாகியும்
நீரவாகு நிறைய தென்ப.

5. செலவு: செலவெனப் படுவதன் செய்கை யாலே
பாலை பண்ணே திறமே கூடமென
நால்வகை இடத்து நயத்ததாகி
இயக்கமும் நடையும் எய்திய
வகைத்தாய்ப்
பதினோராடலும் பாணியும் இயல்பும்
விதி நான்கு தொடர்ந்து விளங்கிச்
செல்வதுவே

6. விளையாட்டு: விளையாட்டென்பது விரிக்குங்காலைக்
கிளவியவகையின் எழுவகை எழாலும்
அளவிய தகைய தாகுமென்ப.

7. கையூழ்: கையூழென்பது கருதுங்காலை
எவ்விடத்தாலும் இன்பமும் சுவையும்
செவ்விதிற் தோன்றிச் சிலைத்து வரவின்றி

நடைநிலை திரியாது நண்ணித் தோன்றி
நாற்பத்தொன்பது வனப்பும் வண்ணமும்
பாற்படத் தோன்றும் பகுதித்தாகும்.

8. குறும்போக்கு: துள்ளற் கண்ணும் குடக்குத் துள்ளும்
தள்ளாதாகிய உடனிலைப் புணர்ச்சி
கொள்வன எல்லாம் குறும்போக்காகும்.

இவை யாவும் இசைத்தமிழ் பதினாறு படலத்துட் கரணவோத்துட் காணப்படுவன.

**இங்ஙனம் யாழில் ச - ப என்றும், ரி - த என்றும், க - நி** என்றும் சட்சமப் பஞ்சமம் பாவம் என்ற வண்ணப் பட்டடையாக நரம்புகளை முறையே பண்களுக்கேற்ப சுருதி பண்ணி பாடலுக்கும் ஆடலுக்கும் தாளத்திற்கும் ஏற்ற வகையில் வாசிக்க வேண்டியதன் இலக்கணம் கூறப்பட்டது.

**3. இசைக் கரணங்கள்:**

பின்னர் மாதவி தன்னுடைய மரகதமணித்தாள் செறிந்த மணிக்காந்தள் விரல்கள் பச்சைப் பயிர்களின் மீது உலாவும் வண்டின் கால்களைப் போல் யாழின் நரம்புகளை மீட்ட, எட்டு வகையான இசைக் கரணங்களாகிய வார்தல், வடித்தல், உந்தல். உறழ்தல், உருட்டல், தெருட்டல், அள்ளல், பட்டடை ஆகிய இலக்கணப்படி செவியால் உன்னித்துக் கேட்கின்றாள்.

''மரகத மணித்தாள் செறிந்த மணிக்காந்தள் மெல்விரல்கள்
பயிர் வண்டின் கிளைபோலப் பன்னரம்பின் மிசைப்படர
வார்தல் வடித்தல் உந்தல் உறழ்தல்
சீருடன் உருட்டல் தெருட்டல் அள்ளல்
ஏருடைப் பட்டடையென இசையோர் வகுத்த
எட்டு வகையின் இசைக் கரணத்துப்
பட்ட வகை தன் செவியினோர்த்து...''

கானல் வரி : 10-16.

வார்தல் என்பது சுட்டு விரலால் வீணை நரம்பைச் சுண்டிப் பார்ப்பது. வடித்தல் என்பது சுட்டு விரல், பெருவிரல் இரண்டாம் நரம்பை அகமும் புறமும் ஆராய்தல், உந்தல் என்பது நரம்புகளை அதிகமாகவோ குறைவாகவோ

இருப்பதையும் நிரலில் ஒன்று சேர்ந்தனவா என்று ஆராயவும் உந்தி சீர்ப்படுத்துதல், உறழ்தல் என்பது ஒன்றொடொன்று நரம்புகள் இணைந்துள்ளனவா என்று மீட்டிப் பார்த்தல், உருட்டல் என்றது இடக்கை சுட்டு விரலால் வருடி வாசித்தலும், வலக்கை சுட்டு விரலால் தெறித்து வாசிப்பதும் ஆம்.

(எட்டு வகை இசைக் கரணத்துள் ஒன்றாகிய தெருட்டலின் இயல்பு)

**தெருட்டலென்றது செப்புங்காலை**
**உருட்டி வருவ தொன்றே மற்ற**
**ஒன்றன் பாட்டு மடை யொன்ற நோக்கன்**
**எல்லோ ராய்ந்த நூலே யாயினும்**
**பாட்டொழிந் துலகினில் ஒழிந்த செய்கையும்**
**வேட்டது கொண்டது விதியுற நாடி.**

அள்ளல் என்பதும், ஏருடைப் பட்டடை என்பதும், சேர்ந்து இசை கரணத்து எட்டு வகை இலக்கணங் களாகின்றன.

**4. கானல் வரிப் பாணி:**

**''ஏவலன்பின் பாணி யாதெனக்**
**கோவலன் கையாழ் நீட்ட அவனும்**
**காவிரியை நோக்கினவுங் கடற் கானல் வரிப்பாணியும்**
**மாதவி தன் மனமகிழ வாசித்தல் தொடங்குமன்....''**

**கானல் வரி : 17-20.**

மாதவி யாழைத் திருத்தித் தான் முற்பட வாசியாமல் கோவலனது தலைமை தோன்ற 'ஏவலன் பின் பாணியாது', எனக் கேட்டு அவனிடம் யாழைக் கொடுத்தாள். கோவலன் அதைப் பெற்று காவிரியை நோக்கிக் கடற்கானல் வரிப் பாணியாக மனமகிழ்வுடன் பாடலுற்றான்.

வரிப்பாடல் எனப்படுவது பண்ணும் திறமும் செயலும் பாணியும் ஒரு நெறியன்றி மயங்கச் சொல்லப்பட்ட எட்டனியல்பும் ஆறனியல்பும் பெற்றுத் தன் முதலும் இறுதியும் கெட்டு இயல்பும் முடமுமாக முடிந்து சந்தியும் சார்த்தும், பெற்றும் பெறாதும் வருவதாகும்' அது தெய்வஞ் சுட்டியும், மக்களைப் பழிச்சியும் வரும்.

அவற்றுள் தெய்வஞ் சுட்டிய வரிப்பாடலுக்கும் சான்று வருமாறு:

''அழலணங்கு தாமரை யாருளாழியுடைய கோனடிக்
கீழ்ச்சேர்ந்து
நிழலணங்கு முருகுயிர்த்து நிரந்தலர்ந்து தோடேந்தி
நிழற்றும் போலும்
நிழலணங்கு முருகுயிர்த்து நிரந்தலர்ந்து தோடேந்தி
நிழற்றுமாயின்
தொழலணங்கு மன்புடையார் சூழொளியும் வீழ்கரியுஞ்
சொல்லாளன்றே.''

இது கூடைச் செய்யுள் எனப்படும்.

''கூடை என்பது கூறுங்காலை
நான்கடியான் யிடையடி மடக்கி
நான்கடியஃகி நடத்தற்கு முரித்தே''

எனவும், வாரம் என்பதைப் பற்றி,

''வாரமென்பது வகுக்குங்காலை,
நடையிலும் ஒலியிலும் எழுத்திலும் நோக்கித்
தொடையமைந்தொழுகுந் தன்மைத்தென்ப''

எனக் கூறப்பட்டது.

மக்களைச் சுட்டிய வரிப் பாட்டிற்கு சான்று கானல் வரிப் பகுதியிலேயே வருகின்றது. கோவலன் காவிரியை நோக்கிப் பாடும் கானல் வரிப் பாடல்:

''திங்கள் மாலை வெண்குடையான் சென்னி செங்கோலது
ஓச்சிக்
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாய் வாழி காவேரி
கங்கை தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாதொழிதல் கயற்
கண்ணாய்
மங்கை மாதர் பெருங்கற்பென்று அறிந்தேன் வாழி
காவேரி.''

''மன்னுமாலை வெண்குடையான் வளையாச் செங்கோலது
வோச்சிக்
கன்னி தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாய் வாழி காவேரி

கன்னி தன்னைப் புணர்ந்தாலும் புலவாதொழிதல்
கயற்கண்ணாய்
மன்னு மாதர் பெருங்கற்பென்று அறிந்தேன் வாழி
காவேரி.''

''உழவரோதை மதகோதை உடைநீரோதை தண்பதங்கொள்
விழவரோதை சிறந்தார்ப்ப நடந்தாய் வாழி காவேரி
விழவரோதை சிறந்தார்ப்ப நடந்த எல்லாம் வாய்காவா
மழவரோதை வளவன்றன் வளனே வாழி காவேரி''

-ஆற்றுவரிப் பாடல்கள்.

சோழன் கங்கையையும் கன்னியையும் புணர்த லென்பது அவை பொலியும் நாடுகளை ஆளுதலைக் குறிக்கின்றது. பிற்காலத்திலும் கூட கங்கைகொண்ட சோழன் என்ற குறிப்பு வரும். ஆகவே கங்கையை ஆளுதலும் இமயம் செல்லுதலும் அக்காலத்தில் மிக எளிதாகவே சோழர்களுக்கு இருந்துள்ளது.

மேற்கூறிய மூன்று பாடல்களும் ஆற்று வரி. வண்ணம் ஒழுகு வண்ணம்.

வரி எனப்படுவது முகமுடை வரி, முகமில் வரி, படைப்பு வரி என மூன்று வகைப்படும். வரிப்பாட்டுக்கு முகமாக நிற்றலின் முகமெனப்படும். அது எவ்வாறெனில், 'நில முதலாய உலகியல் வரிக்கு, முகமாய் நிற்றலின் முகமெனப் படும்' என்றார். அம்முகமுடை வரி மூன்றடி முதலாக ஏழடியிருக்க வரும். 'சிந்து நெடினும் சேரினும் வரையார்' என்றபடி, முகமில் வரியானது முகமொழிந்து ஏனையுறுப்பு களால் வருவது, படைப்பு வரியானது எல்லா உறுப்பும் ஒன்றாலும் பலவானும் வெள்ளையானும் ஆசிரியமானும் கொச்சகம் பெற்றும், பெறாமலும் வேறு வேறாகி வருவது. திங்கள் மாலை முதலாயின முகமுடை வரி.

அடுத்து சார்த்து வரி என்பதற்கு 'பாட்டுடைத் தலைவன் பதியோடும் பேரோடும் சார்த்திப் பாடில் சார்த்தெனப் படுமே' எனப்பட்டது. இங்கு பாட்டுடைத் தலைவன் சோழன். சார்த்து வரியானது, முகச்சார்த்து, முரிச் சார்த்து, கொச்சகச் சார்த்து என மூவகைப்படும்.

முகச்சார்த்து - மூன்றடி முதல் ஆறடியீறாக வரும். இடை நான்கடியானும் ஐந்தடி யானும் வரும்.

முரிச் சார்த்து - முரிந்துவற..... குற்றெழுத்தியலாற் குறுகிய நடையாற் பெற்ற அடித் தொகை மூன்றுமிரண்டும், குற்றமில் எனக் கூறினர் புலவர்.

கொச்சகச் சார்த்து - கொச்சகம் பெற்று முடியும்.

முகச்சார்த்து வரியாக வரும் இசைப் பாடல்கள் கானல் வரியில் காணப்படுபவை.

**"கரிய மலர் நெடுங்கண் காரிகை முன் கடல்தெய்வம் காட்டிக் காட்டி**
**அரிய சூள் பொய்த்தாரறனிலரென்றேழையம் யாங் கறிகோமைய**
**விரிகதிர் வெண்மதியு மீன் கணமுமாமென்றே விளங்கும் வெள்ளைப்**
**புரிவளையு முத்தும் கண்டாம்பல் பொதியவிழ்க்கும் புகாரே எம்மூர்-"**

**'காதலராகிக் கழிக் கானற் கையுறை கொண்டெம்பின் வந்தார்**
**ஏதிலர் தாமாகி யம்இரப்ப நிற்பதையாங் கறிகோமைய**
**மாதரார் கண்ணும் மதிநிழல் நீரிணை கொண்டு மலர்ந்த நீலப்**
**போது மறியாது வண்டூசலாடும் புகாரே எம்மூர்...."**

**"மோதுமுது திரையான் மொத்துண்டு போந்தசைந்த முரல்**
**வாய்ச்சங்கம்**
**மாதர் வரிமணல் மேல் வண்டல் உழுதழிப்ப மாழ்கியைய**
**கோதை பரிந்தசைய மெல் விரலால் கொண்டோச்சும்**
**குவளைமாலைப்**
**போது சிறங்கணிப்பப் போவார் கண் போகாப் புகாரே எம்மூர்"**
**கானல் வரி.**

புரிகளையுடைய சங்கு வளையும் முத்தும் கண்டு ஆம்பல் பூக்கள் விரிகதிர் வெண்மதியும் விண்மீன்களும் தோன்றின என்று இரவு வந்ததென பொதியவிழ்த்ததாம். அழகிய நீர் ஆம்பலைப் போன்ற மாதரார் கண்களுக்கும் மலர்ந்த நீலப் போதுகளுக்கும் இடையே வண்டுகள் மயங்கி ஊசலாடினவாம். கடலிலே அலைகள் மோதவும், ஒலிக்கின்ற வாயையுடைய முரல்வாய் சங்கம் இனிய ஓசை எழுப்ப மாலைக் காலத்திலே சிறு பெண்கள் தாங்கள் மணலிலே

கட்டிய சிற்றிலை சிதைத்து வரவும், சிறிதளவு மலர்ந்த குவளை மலர்கள் கண்களைச் சற்றே திறந்து சிறங்கணித்துப் பார்ப்பது போல விளங்கும் ஊரே எமது புகார் என்னும் ஊர்' என்று தலைவியின் சார்பாகத் தலைமகனுக்குத் தோழி சொன்னவை யாம்.

மேலும் தனியே தலைவியைச் சந்திக்கும் வாய்ப்பு பெற்ற தலைமகன் அவளை நோக்கிக் கூறும் நிலைவரிப் பாடல்கள்:

**''கயலெழுதி வில்லெழுதிக் காரெழுதிக் காமன்**
**செயலெழுதித் தீர்ந்த முகந் திங்களோ காணீர்!**
**திங்களோ காணீர்! திமில் வாழ்நர் சீறூர்க்கே**
**அங்கணேர் வானத்தரவஞ்சி வாழ்வதுவே''**

நிலை வரியாகிய இது, 'முகமு முரியுந் தன்னோடு முடியும். நிலையை உடையது நிலையெனப்படுமே' எனப்பட்டது.

அடுத்து கோவலன் முரிவரிப் பாடல்கள் பாடுகின்றான். 'எடுத்த இயலும் இசையும் தம்மில் முரித்துப் பாடுதல் முரியெனப்படுமே'.

**''பொழில் தருநறுமலரே புதுமணம் விரிமணலே பழுதறு திருமொழியே**
**பணையிள வனமுலையே முழுமதிபுரைமுகமே முரிபரு வில்லிணையே**
**எழுதரு மின்னிடையே எனையிடர் செய்தவையே.''**

இங்ஙனம் முரிவரிப் பாடல்கள் பாடிப் பின்னர் வள்ளைப் பாட்டுப் பாடுகின்றான் கோவலன் யாழை மீட்டியவனாக

**''பவள உலக்கை கையாற் பற்றித்**
**தவள முத்தம் குறுவாள் செங்கண்**
**தவள முத்தம் குறுவாள் செங்கண்**
**குவளை யல்ல கொடிய கொடிய''**

இங்ஙனம் பல வரிப் பாடல்களை யாழிசைத்துக் கொண்டு கோவலன் பாட மாதவி இவன் தன் மனதுள் எதையோ வைத்துக்கொண்டு பாடுகின்றான் என எண்ணி மனதுள் கோபங் கொண்ட மாதவி யாழை இசைத்துக் கொண்டு இனிய குரலில் ஆற்றுவரிப் பாடலைப் பாடுகின்றாள்.

ஆங்குக் கானல்வரிப் பாடல் கேட்ட மானெடுங்கண் மாதவியும்,

'மன்னுமோர் குறிப்புண்டிவன் தன்னிலை மயங்கினானெனக்
கலவியான் மகிழ்ந்தாள் போல் புலவியால் யாழ் வாங்கித்
தானுமோர் குறிப்பினள் போல் கானல் வரிப் பாடற்பாணி
நிலத்தெய்வம் வியப்பெய்த நீனிலத்தோர் மனமகிழக்
கலத்தோடு புணர்ந்தமைந்த கண்டத்தாற் பாடத் தொடங்குமன்'
கானல் வரிப் பாடல் - 24.

**கலமாகிய யாழும் கண்டமாகிய மிடறும் இணைந்து அழகிய இசையாக ஒலித்தன. மாதவி பாடிய ஆற்றுவரிப் பாடல்கள்:**

''மருங்கு வண்டு சிறந்தார்ப்ப மணிப்பூ வாடையது போர்த்துக்
கருங்கயற் கண் விழித் தொல்கி நடந்தாய் வாழி காவேரி
கருங்கயற் கண்விழித் தொல்கி நடந்தாய் வாழி காவேரி
திருந்து செங்கோல் வளையாமை அறிந்தேன் காவேரி
பூவார் சோலை மயில்ஆலப் புரிந்து குயில்கள் இசைபாடக்
காமர் மாலை அருகசைய நடந்தாய் வாழி காவேரி
காமர் மாலை அருகசைய நடந்த எல்லா நின் கணவன்
நாமவேலின் திறங்கண்டே அறிந்தேன் வாழி காவேரி''.

''வாழியவன்தன் வளநாடு மகவாய் வளர்க்குந் தாயாகி
ஊழி யுய்க்கும் பேருதவி ஒழியாய்வாழி காவேரி
ஊழி யுய்க்கும் பேருதவி ஒழியா தொழுகல் உயிரோம்பும்
ஆழி ஆள்வான் பகல்வெய்யோன் அருளே வாழி காவேரி.''
ஆற்றுவரி கானல்வரி - 25, 26, 27.

காவிரிப் பெண் மணிப்பூவாடை போர்த்து ஒல்கி, ஒதுங்கி வளைந்து செல்கின்றாளாம். அவளுடைய கணவனாகிய கரிகால் சோழனின் செங்கோல் வளையாத இயல்புடையதாம். பூவார் சோலை மருங்கே மயில்களாட குயில்கள் இசைபாட அசைந்து நடந்து வருகின்றாளாம் காவேரி. சோழனின் வேலின் திறத்தால் மக்கள் ஏதும் இடரின்றி இன்புற்று வாழ்கின்றார்களாம். சூரிய குலத்தைச் சேர்ந்த மன்னனின் வளநாட்டை மகவாய் வளர்க்கின்றாளாம் காவேரித் தாய். இங்ஙனம் ஆற்று வரி பாடிய மாதவி மேலும் சார்த்து வரி திணைநிலைவரி, மயங்கு திணை நிலை வரி ஆகிய பாடல்களை கலத்துடன் புணர்ந்த மிடற்றிசையோடு பாடிவரும்போது மாலைக் காலம் வந்துறுகின்றது.

தலைவனைப் பிரிந்த தலைவி துன்புற்றவளாய் இருள் சூழ்ந்ததே, மாலைக் காலம் வந்ததே, என்று இரங்கிப் பாடும் வகையாக பாடல்களை மாதவி பாடுகின்றாள்.

**5. மாலைப் பண்:**

''இளையிருள் பரந்ததுவே எற்செய்வான் மறைந்தனனே
களைவரும் புலம்புநீர் கண்பொழீநீ ருகுத்தனவே
தளையவிழ் மலர்க்குழலாய் தணந்தார் நாட்டுளதாங்கொல்
வளை நெகிழ எரிசிந்தி வந்த இம்மருள்மாலை''

''கதிரவன் மறைந்தனனே காரிருள் பரந்ததுவே
எதிர்மலர் புரையுண்க ணெவ்வநீ ருகுத்தனவே
புதுமதி புரை முகத்தாய் போனார் நாட்டுளதாங்கொல்
மதியுமிழ்ந்து கதிர்விழுங்கி வந்த இம்மருண்மாலை''

''பறவை பாட்டடங்கினவே பகல்செய்வான் மறைந்தனனே
நிறைநிலா நோய் கூர நெடுங் கணீருகுத்தனவே
துறுமலர் அவிழ் குழலாய் துறந்தார் நாட்டுளதாங்கொல்
மறவையாய் என்னுயிர்மேல் வந்த இம்மருண்மாலை''

கானல் வரி : 40, 41, 42.

இளையிருள் பரந்து வருகின்றது. எற்செய்வான் என்ற சூரியன் மறைகின்றான். எதிர்கொண்டு வரும் இரவு துன்பத்தைக் கொடுக்கக் கூடியதாதலால் எரிசிந்தி வந்த இக்கொடிய மாலை என்கிறாள். கதிரவன் மறைய காரிருள் பரவுகிறது. வானம் கதிரை விழுங்கிவிட்டு மதியை உமிழ்கிறது. பறவைகள் பாட்டடங்கி தத்தம் கூடுகளில் சென்றடைகின்றன. பகலைச் செய்யும் சூரியனும் மறைந்தான். என்னுயிரைக் கவ்விச் செல்லும் வகையாக மாலைக் காலம் தனிமையை உணர்த்தி வருகின்றதே என்று மாதவி பாடுகின்றாள்.

இங்ஙனம் பாடியவள் தொடர்ந்து மேலும் சாயல் வரிப் பாடல்களைப் பாடுகின்றாள்:

''கைதைவேலிக் கழவாய் வந்தெம்
பொய்தலழித்துப் போனாரொருவர்
பொய்தலழித்துப் போனாரவர்நம்
மையல் மனம்விட்டகல்வாரல்லர்''.

''கானல்வேலிக் கழிவாய் வந்து
நீ நல்கென்றே நின்றாரொருவர்'

நீ நல்கென்றே நின்றா ரவர்நம்
மானேர் நோக்க மறப்பா ரல்லர்''

''அன்னந் துணையோ டாடக் கண்டு
நென்ன னோக்கி நின்றா ரொருவர்
நென்ன னோக்கி நின்றாரவர் நம்
பொன்னேர் சுணங்கிற் போவாரல்லர்''

கானல் வரி, பாடல் : 43, 44, 45.

இங்ஙனம் விரகத்தால் வாடுபவள் போல் பாடிய மாதவி மாலைக் காலம் வந்தமையால் மாலைப் போதுக்குரிய செவ்வழிப் பண்ணை இசைக்க ஆரம்பிக்கின்றாள்.

**6. பண்ணுப் பெயர்த்தல்:**

''ஆங்ஙனம் பாடிய ஆயிழை பின்னரும்
காந்தண் மெல்விரல் கைக்கிளை சேர்குரல்,
தீந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலை யிசை யெழீஇப்
பாங்கினிற் பாடியோர் பண்ணுப் பெயர்த்தாள்''

கானல் வரி : 47.

கைக்கிளை சேர்குரல் தீந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலை இசையெழி என்றது: குரல் குரலாய செம்பாலைப் பண் துத்தங்குரலாய் படுமலைப் பாலை இவைகளுக்கு அடுத்து கைக்கிளை குரலாக வரும் செவ்வழிப் பாலையை உணர்த்திற்று. செவ்வழிப் பண் மாலைக்குரியது. இரங்கற் பண். முன்பு நாம் ஏழ்பெரும் பாலைகளின் குரல் திரிபு முறையிலே கண்டபடி இக்காலத்து தோடி ராகம். எல்லா சுரங்களும் அந்தரச் சுரங்களாக வரும் நெஞ்சை உருக்கும் பண்.

''யாமயாழ்ப் பெயர்க் குறிஞ்சி யாழும்
செவ்வழியாழ்ப் பெயர் முல்லையாழும்
பாலையாழும் மருத யாழுமென
நால்வகை யாழும் நாற்பண்ணே''

என்று சேந்தன் திவாகரன் கூறும். ஆகவே, முல்லையாழ், செவ்வழி யாழ் என்றே அழைக்கப்பட்டது எனத் தெரிகிறது. செவ்வழிப் பண் மாலை நேரத்திற்கும் கார்காலத்திற்கும் முல்லை நிலத்திற்கும் உரியது. இது, மாலைக் காலத்திற்குரியது என்பதை,

''திவவு மெய்ந்நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணி
குரல் புணர் நல்யாழ முழவோடொன்றி

நுண்ணீ ராகுளி யிரட்டப் பலவுட
ணொளி சுடர் விளக்க முந்துற
....
முந்தையாமம் சென்ற பின்றை''

என்று மதுரைக் காஞ்சி இருள் சூழ்ந்து வர மாலைக் காலத்தில் விளக்குகளை ஏற்றி வைக்கின்றனர் என்று கூறும் யாழ் வல்லுநரும் செவ்வழிப் பண்ணிற்கு யாழில் திவவு மெய்ந்நிறுத்துச் செவ்வழிப் பண்ணைப் பாடுகின்றார்கள் என்று கூறுகிறது.

''அருளாயாதலோ கொடிதே இருள்வரச்
சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி யாழநின்
காரெதிர் கானம் பாடினேமாக''

புறநானூறு.

''சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி நணிவன்புல
நன்னாடு பாட என்னை நயந்து
பரிசில் நல்குவை யாயின் குரிசில் நீ...

மாலை முன்னிரவு காலத்தில் பாடற்கேற்றது செவ்வழிப் பண். 'மாலைக் காலம் வந்த அளவிலே சீறியாழை இரங்கற் பண்ணாகிய செவ்வழி என்றும், பண்ணிலே வாசிக்கும் பரிசு பண்ணி நினது மழையை ஏற்றுக் கொண்ட காட்டைப் பாடினோமாக' என்றமையால் முல்லை நிலமும், கார்காலமும், மாலைப்பொழுதும் செவ்வழிப் பண்ணிற்குரியவா மென்பதும் அது இரங்கற் பண்ணென்பதும் பெறப்பட்டது.''

(யாழ்நூல் - பக்கம் 32)

''மாலை யாழொடு செவ்வழி பண்கொள
மாலை வானவர் வந்து வழிபடும்''

என்ற திருநாவுக்கரசர் பதிகம் செவ்வழிப் ப்ண் மாலைக்கு உரியது என்ற சங்க காலை மரபைத் தழுவியாதாக இருக்கிறது. தேவாரப் பண்களிலும் பகற் பண்கள், இராப் பண்கள், பொதுப் பண்கள் என்று பழைய மரபை ஒட்டிப் பண்கள் வகைப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. தேவாரக் காலத்திலும் நூற்றிமூன்று பண்கள் வழக்கில் இருந்து வந்தன என்பது தேவாரப் பாடல்கள் மூலம் தெரிகிறது. ஆனால் காலப் போக்கில் அவை தேய்ந்து இருபத்தி நான்கு பண்களே வழக்கில் மிஞ்சின. அவற்றிலும் மூன்று நான்கு பண்கள்

ஒன்றே பாடப்படுகின்றன. செவ்வழிப் பண் பொதுப் பண் வகையில் தேவார வழக்கில் கூறப்பட்டுள்ளது. இப்போது பாடும் வழக்கில் செவ்வழிப் பண் யதுகுல காம்போதி என்று கொள்ளப்படுகிறது. செவ்வழிப் பண் ஏழ்பெரும் பாலை களில் ஒன்று. கைக்கிளையைக் குரலாகக் கொண்டு பிறக்கும் தோடி ராகமாகும். தோடி ராகம் எவ்வளவு பிரசித்தமானது என்பது நமக்கு நன்கு தெரியும். தென்னாட்டில் வழங்கும் தோடி மிகமிக நுண்மையான சுரக் கூறுகளைக் கொண்டது. வடநாட்டு இசை வல்லுநர்கள் பல ராகங்களை இடியென முழக்கிப் பாடுவர். ஆனால் நமது தோடி ராகத்தைப் பாடச் சொன்னோமானால் அவர்களால் அதைச் சிறிதும் பின்பற்ற முடியாது. நமது தோடி என்ற செவ்வழிப் பண்ணிற்கு இணையான வட இந்திய ராகம் 'பைரவி' என்பது வட நாட்டினர் இந்த செவ்வழிப் பண்ணை மாலைக்குரிய பண்ணாகவே கருதி வருகிறார்கள்.

நாம் முன்னரே வடஇந்திய இசையும் நமது இசையின் அடிப்படையைக் கொண்டதே என்பதையும் ஒரு காலத்தில் இந்தியா முழுமையும் பரவியிருந்த திராவிடப் பண்பாடு இதுநாள்வரை இந்தியா முழுமையும் சிதைந்தும் சிதை யாமலும் ஆங்காங்கே மறையாமல் இருந்து வருகிறது என்ற உண்மையைப் பார்த்தோம். தென்னாட்டில் நுட்பமான சுருதி - அலகு முறைகளைக் கைவிடாமல் பண்களின் வடிவங் களைப் பாதுகாத்து வந்துள்ளனர். வட இந்தியாவில் காலத் திற்கும் பருவத்திற்கும் ஏற்ற பண்களைப் பாடும் வழக்கை இன்றும் கையாண்டு வருகிறார்கள். அவ்வழக்கு மிகத் தீவிரமாக ஆகி, மணிக்கொரு இராகத்தை மாற்றிப் பாடுவது என்றும், வடநாட்டினர் ஒரு மரபு ஏற்படுத்திக் கொண்டிருக் கின்றனர்.

செவ்வழிப் பண் பாடிய மாதவி அடுத்து 'நுளையர் விளரி நொடிதரும் தீம்பாலை' என்றபடி விளரிப் பாலையைப் பாடுகின்றாள். இதற்கு உண்டான அரிய இலக்கணமும் கூறப்படுகிறது. கைக்கிளை குரலாகப் பிறக்கும் பாலை செவ்வழி, விளரிப் பாலைக்குகைக்கிளை இளியாகிறது. த நி ச ரி க என்றது ச ரி க ம ப என்று மாறுகிறது. விளரி குரலாகவும் கைக்கிளை இளியாகவும் மாறுகிறது. விளரியிலே பிறக்கும் பண் விளரிப் பண்ணாகிறது. செம்பாலைப் பண்ணாகிற சங்கராபரணத்தின் தைவதம் குரலாக மாறுமிடத்து விளரிப்

பண் என்ற நடபைரவி ராகம் பிறக்கிறது. நடபைரவி ராகம் மூன்று அந்தரங்களை கொண்டது. செவ்வழி நான்கு குறைச் சுரங்கள் கொள்ள, விளரி மூன்று குறைச் சுரங்களைக் கொள்கின்றது. குறைச்சுரங்கள் என்பதை அந்தரங்கச்சுரங்கள் என்று கூறலாம்.

''நுளையர் விளரி நொடி தருந் தீம்பாலை
இளி கிளையிற் கொள்ள இறுத்தாயால் மாலை
இளி கிளையிற் கொள்ள இறுத்தாய்மன் நீயேல்
கொளை வல்லாய் என்னாவி கொள்வாழிமாலை''

என்று இரங்கற்பண்ணாகிய விளரிப் பண்ணை செவ்வழியி லிருந்து பண்ணுப் பெயர்த்துப் பாடுகின்றாள் மாதவி.

''வளரத் தொடினும் வௌவுபு திரிந்து
விளரி யுறுதருந் தீந்தொடை நினையாத்
தளரு நெஞ்சம்'' புறநானூறு.

விளரிப் பண் நெஞ்சை உருக்கும் வல்லமையுடையது. நெய்தல் நிலத்திற்குரிய விளரி யாழ்த் திறனில் யாழ் எனக் கூறப்படுகிறது.

''திறனில் யாழே நெய்தல் யாழாகும்
திறனில் யாழ் விளரி நெய்தல் நிலஞ்சிவணும்''
-சேந்தன் திவாகரம்.

நெய்தற்குரிய சிறுபொழுது விளரிப் பண் பாடுதற்குரிய காலமாகும். செவ்வழிக்கு உரிமை மாலைக் காலமாகும். விளரிப் பண்ணையுடைய நெய்தல் திறனில் யாழாயிருந் தமையின் செவ்வழிப் பண்ணைக் கொண்ட செவ்வழி யாழை மாலைக்கு உரியதாகவும், எற்பாட்டிற்குரியதாகவும் இசை வல்லோர் எடுத்துள்ளார்கள் என்று தெரிகிறது.

ஆகவே, சிலப்பதிகாரத்தில் கானல் வரியிற் செவ்வழிப் பாலை, விளரிப் பாலை என்ற இரண்டு இரங்கற் பண்களையும் மாதவி யாழிலே இசைக்கும் நேரம் மாலைக் காலமாகவே இருக்கிறது. வட இந்திய இசையில் அசாவேரி என்ற மாலைக்குரிய மிருதுவான ராகம் நமது நடபைரவிக்கு இணையாக உள்ளது.

இங்ஙனம் மாதவி, கோவலன் தன் அருகிலேயே இருந்தபோதும், தான் பிரிவாற்றாது தவிப்பவள் போல் கருத்துடைய பாடல்களைப் பாடவும், கோவலன் 'நான்

கானல் வரி பாடத்தான் அப்படிப் பாடாதே என்னை ஒழியப் பிறிதொரு பொருள் மேல் மனம் வைத்து மாயம் செய்பவளாய் இப்படிப் பாடினாள்' என்று எண்ணி வெகுண்டு அவள் கையைப் பற்றியிருந்த தன் கையை விலக்கிக் கொண்டு, ஒன்றுமே பேசாது தன் ஏவலாளருடன் எழுந்து சென்றுவிட்டான். மலைபோல் குவிந்திருந்த பெருநிதியத்தையும் தொலைத்துவிட்டு, மனம் மிக நொந்தவனாய், தன்னிலையைக் குறித்து வெட்கியிருந்த நிலையில், மாதவியின் பாடல் கோவலனுக்குப் பெரும் அதிர்ச்சியையும் துயரத்தையும் கொடுத்தது.

''கானல் வரியான் பாடத் தானொன்றின் மேல் மனம் வைத்து
மாயப்பொய் பல கூட்டு மாயத்தாள் பாடினாளென
யாழிசை மேல் வைத்துத்தன் ஊழ்வினை வந்துருத்த தாகலின்
உவவுற்ற திங்கண் முகத்தாளைக் கவவுக்கை நெகிழ்த்தன
னாய்ப்
பொழுதீங்குக் கழிந்ததாகலின் எழுதுமென் றுடனெழா
தேவலாளருடன் சூழ்தரக் கோவலன் தான்போனபின்னர்
தாதவிழ் மலர்ச்சோலை யோதையாயத் தொலியவித்து
கையற்ற நெஞ்சினளாய் வையத்தினுள் புக்குக்
காதலனுடன் அன்றியே மாதவி தன் மனைபுக்காள்'
கானல் வரி : 52.

ஊழ்வினை வந்துருத்த யாழிசைப் போட்டியில் ஆரம்பித்து இருவரும் கானல்வரி பாட, கோவலன் மனம் மாறியவனாய், மாதவியை விட்டுப் பிரிந்து சென்றான். மனதில் மாசற்றவளான மாதவி விளையாட்டு வினையா கிறதே என்று ஏங்கியவளாய், கோவலன் உடன் வராது தனியளாய்த் தன் இருக்கை சென்றாள்.இவற்றைச்சூழ்நிலை யும் காவிரிக் கரையும் மாலைப்பொழுதும் செவ்வழிப் பண்ணும் கானல் வரிப் பாடலும் ஆக இந்நாடகத்தின் போக்கை எத்தனை அருமையான காட்சிகளுடன் கொண்டு செல்கிறார் இளங்கோவடிகள் என்ற நாடக ஆசிரியர் என்பதை எண்ண நமது நெஞ்சமும் நெகிழ்கிறது; பண்டைத் தமிழரின் இசைக் கலையின் உயர்ந்த நிலையை நமக்கு அறிவுறுத்தும் சிலம்பின் ஆசிரியரை நன்றியோடு நினைத்து வணங்கவும் செய்கிறது.

# சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள்

## வேனிற் காதை

# வேனிற் காதை

## 1. அதிரா மரபு:

இசை இலக்கணம் பற்றி ஆய்வோருக்கு வேனிற் காதை ஒரு முக்கியமான பகுதி.(இதில் நாற்பெரும் பண்கள், நான்கு சாதிப்பண் வகைகள் யாவும் விரிவாகக் கூறப்பட்டுள்ளன. தென்னிந்திய இசையில் காணப்படும் நுண்சுரங்கள் (Micro-Tones). சுருதிகள் இவைகளுக்கு உரிய உண்மையான, சாத்திரப் பூர்வமான இலக்கணங்களை இங்குதான் நாம் காண்கிறோம்.) தமிழிசையே பிற இசைகளுக்கெல்லாம் பிறப்பிடம். தமிழிசையிலிருந்துதான் பிறமொழி இசைகள் கிளைகளாகப் பிரிந்து சென்றன. தமிழிசைப் பண்களே பிற்காலத்தில் பெயர்மாற்றங்களும் இடமாற்றங்களும் பெற்று- வடமொழிப் பெயர்களைப் பெற்று விளங்கின, என்பதற்கெல்லாம் தக்க ஆதாரங்கள் இங்கு நமக்குக் கிடைக்கின்றன.

கோவலன் மாதவியைக் கைவிட்டுச் செல்ல, மாதவி தன் மனக்கவலையை மறக்க முயன்றவளாய், யாழை எடுத்து மீட்டி வாசிக்கின்றாள்,

''மடலவிழ் கானற்கடல் விளையாட்டினுள்
கோவலன் ஊடக் கூடாதேகிய
மாமலர் நெடுங்கண் மாதவி விரும்பி
வானுற நிவந்த மேனிலை மருங்கின்
வேனிற் பள்ளி யேறி மாணிழை
தென்கடல் முத்தும் தென்மலைச் சாந்தும்
தன்கட னிறுக்கும் தன்மைய வாதலிற்
கொங்கை முன்றிற் குங்கும வளாகத்து
மையறு சிறப்பிற் கையுறை யேந்தி
அதிரா மரபின் யாழ்கை வாங்கி
மதுர கீதம் பாடினள் மயங்கி... ''

(வேனிற்காதை : 14-24)

காலைவேளையில் வானுற நிவந்த மேனிலை மருங்கின் வேனிற்பள்ளியேறி முத்தும், சந்தனமும், குங்குமமும், தன் மார்பை அலங்கரிக்க கோவை கலங்காத முறைமை கொண்ட அதிரா மரபின் யாழை கையில் தொழுது வாங்கி மதுரகீதம் பாட முனைகின்றாள். வேனிற் காலத்தில் வேனிற் பள்ளியாகிய

மேல் முற்றத்தில் சென்று வைகுகின்றாள். கூதிர் காலத்திற்குக் கூதிர்ப்பள்ளி குளிருக்கு அடக்கமாக இருக்கும்வண்ணம் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். நிலம், கலம், கண்டம் என்னும் நெறி மூன்றினும் 'கண்டமல்லது நிரம்பக் காட்டக் கருவிக்கின்பம் கொடுப்பதுமது .... பொருவரு நிலத்தைப் புணர்ப்பததுவே' என்னும் சொல்லகத்தியச் சூத்திரத்தின்படி முற்படக் கண்டத்தாலே பாடி செம்பாலைப் பண்ணை யாழினும் பாடினாள் எனவும் பொருள்படுகிறது. நிலம் என்பது சுரம்.

> ''வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்
> கிசையோன் பாடிய இசையின் இயற்கை
> வந்தது வளர்த்து வருவ தொற்றி
> இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து
> வார நிலத்தைக் கேடின்றி வளர்த்தாங்
> கீர நிலத்தின் எழுத்தெழுத் தாக
> வழுவின் றிசைக்கும் சூழலோன்...''

(அரங்கேற்றுக் காதை : 63-69)

என்று அரங்கேற்று காதையில் பார்த்தவண்ணம் ஏழு சுரங்களையும் எழுத்தெழுத்தாக, ஒவ்வொரு சுரமாக நின்று சஞ்சரித்து, வந்தது-வளர்த்து - வருவதொற்றி இன்புற இயக்கி என்பது ஒருவர் பாட மற்றொருவர் அதையே மேலும் விரிவாகப் பாடுதல், இசைபட வைத்து வார நிலத்தைக் கேடின்றி வளர்த்து இசைக்கும் இசைவல்லோன் என்று ஒருவர் பாடியதைத் தழுவிப் பாடுதலும் - மாறுபட்டு இசைத்தல் இல்லாமையும் என்ற இலக்கணம் மீண்டும் கூறப்பட்டது.

**2. ஒன்பான் விருத்தி:**

மதுரகீதம் பாடிய மாதவி, மேலும்,

> ''ஒன்பான் விருத்தியுள் தலைக்கண் விருத்தி
> நன்பாலமைந்த இருக்கையளாகி...''

(வேனிற்காதை : 25-26)

இதனுள் விருத்தி என்பது இருப்பு. ஒவிய நூலுள் நிற்றல், இருத்தல், கிடத்தல், இயங்குதல் என்னும் இவற்றின் வகைகள் பலவுள. அவற்றுள் இருத்தல் - திரிதரவுடையன திரிதரவில்லன என இருவகைப்படும்.

அவற்றுள் திரிதரவுடையன யானை, தேர், புரவி, பூவை, முதலியன. திரிதரவில்லன ஒன்பது வகைப்படும். அவை (1) பதுமுகம் (2) உற்கட்டிதம் (3) ஒப்படியிருக்கை (4) சம்புடம் (5) அயமுகம் (6) சுவத்திகம் (7) தனிப்புடம் (8) மண்டிலம் (9) ஏகபாதம் ஆகியவை.

''பதுமுக முற்கட் டிதமே யொப்படி
இருக்கை சம்புட மயமுகம் சுவத்திகம்
தனிப்புட மண்டில மேக பாதம்
உளப்பட ஒன்பது மாகும்
திரிதரவில்லா இருக்கை என்ப ...''

என்று சூத்திரம் கூறும்.

அவற்றுள் தலைக்கண் விருத்தியாவது பதுமாசனம். அதிரா மரபினையுடைய யாழைக் கையில் வாங்கிப் பதுமாசனமாக வீற்றிருந்து வாசிக்கின்றாள்.

''நல்லிசை மடந்தை நல்லெழில் காட்டி
அல்லியம் பங்கயத் தயன் இனிது படைத்த
தெய்வஞ் சான்ற தீஞ்சுவை நல்யாழ்
மெய்பெற வணங்கி மேலோடு கீழ்ப் புணர்த்
திருகையில் வாங்கி யிடவயி னிரீஇ
மருவிய வினை மாட்டுதல் கடனே .... ''

என்று யாழ் வாசிக்கும் முறைபற்றி இலக்கணம் கூறப்படும்.

''வலக்கைப் பதாகை கோட்டோடு சேர்த்தி
இடக்கை நால்விரல் மாடகந்தழீஇ...''

(வேனிற் காதை : 27-28)

வலக்கையைப் பதாகையாகக் கோட்டில் மிசையே வைத்து இடக்கை நால்விரலால் மாடகத்தைத் தழுவுகின்றாள் மாதவி. பதாகையாவது: 'பெருவிரல் குஞ்சித்து ஏனைய நான்கும், நிரலே நிமிர்த்தல் பதாகையாகும்'.

''மாடகமென்பது வகுக்குங் காலைக் கருவிளங் காழ்ப்பினை நால்விரல் கொண்டு, திருவியல் பாலிகை வடிவாக் கடைந்து, சதுர மூன்றாகத் துளையிடல் குறித்தோ.'' மாடகம் என்பது வீக்குங்கருவி. வலக்கையை பதாகையாக் கோட்டின்

மிசை வைத்து யாழ்நரம்புகளை மீட்டி, இடக்கை நால்விரலால் மாடகத்தைத் தழுவி நரம்புகளைத் தடவி வாசிக்கின்றாள்.

''வேயுறு தோளிபங்கன் விடமுண்டகண்டன்
மிக நல்ல வீணை தடவி...''

என்ற ஞானசம்பந்தர் பாடலில் வருவது போல், மாடகந்தழுவி வீணையைத் தடவி வாசிக்கின்றாள்.

''செம்பகை யார்ப்பே கூட மதிர்வே
வெம்பகை நீக்கும் விரகுளி யறிந்து....''
(வேனிற்காதை : 29-30)

செம்பகை, ஆர்ப்பு, கூடம், அதிர்வு இந்நான்கும் குற்றங்கள். இக்குற்றங்கள்வாராமல் யாழ் வாசித்தல் திறமையாகும். செம்பகை என்பது நரம்பிற் கலப்பு, தாழ்ந்த இசை அல்லது சுருதி குறைதல். ஆர்ப்பு - நரம்பின் முழக்கம். அதிகப்படியாக ஓங்கி இசைத்தல், கூடம் - தன் பகையாகிய அரும் நரம்பிற் கலந்து தனது ஓசையை மழுங்கச் செய்தல். கூடம்என்பது பகை நரம்பு. அதிர்வு என்பது தந்தியைச் சிதறும்படியாக உந்தி இசைத்தல். அதிர்வு என்பது கம்பித்தல் என்றும் கூறப்படுகிறது.

'இன்னிசை வழியதன்றி இசைத்தல் செம்பகையதாகும்
சொன்ன மாத்திரையிலோங்க இசைத்திடும் சுருதியார்ப்பே
இசை வராது மழுங்குதல் கூடமாகும் மன்னிய
நன்னுதால் சிதற வுந்தல் அதிர்வென நாட்டினாரே.....'
(பஞ்சபாரதீயம்)

என்று இசை இலக்கணம் கூறும். மேலும்

''செம்பகை என்பது பண்ணோ டுளரா
இன்பமில் ஓசை என்மனார் புலவர்''

''ஆர்ப்பெனப் படுவ தளவிறந் திசைக்கும்
கூடமென்பது குறியுற விளம்பின்
வாய்வதின் வராது மழுங்கியிசைப்பதுவே''

எனவும் கூறப்பட்டுள்ளது. இவை நான்கும் கருவி செய்யப்படும் மரம் குற்றமுடையதானால் ஏற்படும் குற்றங்கள் எனவும் கூறப்படும்.

இவ்வகை நான்கு குற்றங்களும் புகாமல் நீக்கும் திறம் உடையோனே யாழ் வல்லுநன்.

**3. செம்முறைக்கேள்வி:**

''பிழையா மரபின் ஈரேழ் கோவையை
உழைமுதற் கைக்கிளை இறுவாய் கட்டி...''

(வேனிற் காதை : 31-32)

மயங்கா மரபினையுடைய இப்பதினாற் கோவையாகிய சகோட யாழை உழையாகிய மத்திமத்திலிருந்து கைக்கிளை யாகிய காந்தாரம் வரை ம ப த நி ச ரி க - ம ப த நி ச ரி க என்றவாறு நரம்புகளைக் கட்டிய வகையைக் கூறுகிறது. இம்முறையை 'வம்புறு மரபு' என்று அரங்கேற்று காதையில் கூறும் ஆசிரியர் இங்கு பிழையா மரபு என்று போற்றுகின்றார்.

''ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி
வன்மையிற் கிடந்த தார பாகமும்
மென்மையில் கிடந்த குரலின் பாகமும்
மெய்க்கிளை நரம்பிற் கைக்கிளை கொள்ளக்
கைக்கிளை ஒழிந்த பாகமும் பொற்புடைத்
தளராத் தாரம் விளரிக் கீத்துக்
கிளைவழிப் பட்டனள் ஆங்கே கிளையும்
தன்கிளை அழிவு கண்டவள் வயிற்சேர
ஏனை மகளிருங் கிளைவழிச் சேர
மேல துழைஇளி கீழது கைக்கிளை
வம்புறு மரபிற் செம்பாலை யாயது...''

(அரங்கேற்று காதை : 70-81)

ச ரி க ம ப த நி என்றிருந்த வரிசை ம ப த நி ச ரி க என்று மாறிய வகையை தாரம் என்ற நிஷாதம் காந்தாரமாகியதையும், தைவதம்என்ற விளரி ரிஷபமாக மாறியதையும் மற்ற சுரங்களும் முறையே தத்தம் கிளைவழிப் பட்டதையும், முன்னரே விவரமாகப் பார்த்தோம். ம ப த நி / ச ரி க ம ப த நி / ச ரி க என்ற வரிசை மூவகை இயக்கத்திற்கும் வலிவு-மெலிவு - சமன் என்ற மூன்று ஸ்தாயிகளுக்கும் இசைப்பதற்கு மிக்க ஏற்புடையதாக இருக்கிறது. இதுநாள்வரை தென்னிந்திய இசைமுறையில் இம்மரபையே நாம் கையாள்கிறோம். தமிழ்,

தெலுங்கு, வடமொழி கீர்த்தனைகளும் இந்த ஈரேழ் கோவையின் எல்லைக்குள்ளேதான் இயற்றப்பட்டுள்ளன.

**4. இணைகிளை பகை நட்பு:**

''இணை கிளை பகை நட்பென்றிந் நான்கின்
இசை புணர் குறிநிலை யெய்த நோக்கிக்
குரல்வா யிளிவாய்க் கேட்டனளன்றியும்
வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்...''

(வேனிற் காதை : 33-36)

இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்ற நான்கு வகை உறவுமுறைகள் பன்னிரு சுரங்களிடையே ஏற்படும் முறைகளை முன்னரே பார்த்தோம். இணை ஏழு நரம்பு என்றும் 'இணையெனப் படுவ கீழுமேலும் அணையத் தோன்றும் அளவினவென்ப'. கிளை என்பது ஐந்து நரம்பு: 'கிளையெனப் படுவ கிளக்குங் காலைக் குரலே இளியே துத்தம் விளரி கைக்கிளை என ஐந்தாகுமென்ப'. பகை ஆறும் மூன்றும். 'நின்ற நரம்பிற் காறுமூன்றும் சென்று பெற நிற்பதுகூடமாகும்'. கூடம் என்பது பகை. இணை எனப்படுவது மேல் சட்சமம் என்பது பொருந்தாது. ஏனெனில் அது வேறுபாடற்ற சுரம். இணை என்பது இளியாகிய பஞ்சமம் என்றும், கிளை என்பது உழையாகிய மத்திமம் என்றும், தஞ்சை அபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் கூறுவார்கள். ஈங்கு கிளை என்பதை ஐந்தாவது சுரமாகக் கூறியிருப்பினும் ஒரே சொல் ஏழிசையில் ஒர பொருளையும், பன்னிரு இசையில் வேறு பொருளையும் கொடுப்பதாக உள்ளது.

'குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டனள்' என்றது குரலும் இளியும் சட்சமும் பஞ்சமும் இணைந்து சுருதி சேர்ந்திருக்கிறதா என்று பரிசோதித்துப் பார்ப்பதைக் கூறும். வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும் 'என்றது பன்னிரு இசை முறையில் சட்சமத்தை விடுத்து எண்ணினால் ரி$^1$ ரி$^2$ க$^1$ க$^2$ ம$^1$ என்றபடி உழையானது ஐந்தாவது இடத்திற்கு வருகிறது. ரி$^1$ ரி$^2$ க$^1$ க$^2$ ம$^1$ ம$^2$ ப என்ற வகையில் இளி ஏழாமிடத்திற்கு வருகிறது. நட்பு என்பது நாலாம் நரம்பு. ரி$^1$ ரி$^2$ க$^1$ க$^2$ ம$^1$ ம$^2$ என்றபடி பிரதிமத்திமம் ஆறாவது இடத்தையும். ரி$^1$ ரி$^2$ க$^1$ என்ற சாதாரண காந்தாரம் மூன்றாமிடத்தையும் அடைகின்றன. இவை விக்ருத

சுரங்கள் என்பவை. Helm Hortz என்ற ஜெர்மானிய மேதையின் ஆய்வுக்கு ஏற்ப, நமது தமிழிசை இலக்கணமும் அமைந்திருந்த திறத்தை முன்னரே விரிவாகக் கண்டோம்.

''ஏழாம் நரம்பிணை நாலு நட்பாகும்
ஐந்து கிளை ஆறுமூன்றும் பகையே''

என்ற கல்லாட உரைக்கிணங்க, மேற்கூறியவாறு பன்னிரு இசையில் ஏழாவது நரம்பு இணையாகவும் (இளி) நாலாவது நரம்பு நட்பாகவும் (கைக்கிளை) ஐந்தாவது நரம்பு கிளையாகவும் (உழை) ஆறும் மூன்றும் பகையாகவும் (பிரதி மத்திமமும் சிறிய காந்தாரமும்) நிற்பதைக் காண்கின்றோம்.

சங்க காலத்திலேயே இந்த இசை இலக்கணங்கள் செம்மையாக வகுக்கப்பட்டு நிலைபெற்றிருந்தன என்பதற்கும் நமக்குச் சான்றுகள் உள்ளன.

''ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழ்இசை கேழ்த்தன்ன, இனம்
வீழ்தும்பி வண்டொடு மிஞிறு ஆர்ப்ப ....''
(செவ்வேள் - பரிபாடல் 8)

என்று பரிபாடலில் இளிக்கிரமம், உழைக்கிரமம் என்னும் அடிப்படை இலக்கணம் கூறப்படுகிறது.

''.. குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டனளன்றியும்
வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும். ''

என்று வேனிற் காதையுள் சட்சமப் பஞ்சமத்தை சரி பார்ப்பதோடு பிற சுரங்களும் ஒன்றிற்கொன்று இணை கிளையாக அமைந்துள்ளதா என்று ஆராயும் இலக்கணம் மேற்கூறிய 'ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழ் இசை கேழ்த்தன்ன' என்பதையே தழுவியதாக உள்ளது. ஒருசிலர் ஐம்புழை, ஏழ்புழை என்பது குழலில் ஐந்து துளைகள் ஏழ் துளைகள் என்றிவ்வாறு இருந்தன என்று கருதுகிறார்கள். அது அவ்வளவு சரியான விளக்கம் ஆகாது என்று தோன்றுகிறது. ஐந்தினும் ஏழினும் என்று கூறுவதோடு அதுவே வரன்முறை என்றும், சிலம்பு ஆசிரியர் கூறுகின்றார்.

சிலப்பதிகார உரையில் குரல் முதலாக எடுத்து இளி குரலாக வாசித்தாள் என்றும், வேறுபல கோவையாக ஏழ்பெரும்பாலைகளைக் குறிப்பிடுவது குழப்பத்தை

விளைவிப்பதாக உள்ளது. ஆகவே உரைகளில் சாத்திரத்திற்கும் இலக்கணத்திற்கும் ஒத்த பகுதிகளை மட்டுமே நாம் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

''உழை முதலாகவும் உழை ஈறாகவும்
குரல் முதலாகவும் குரல் ஈறாகவும்
அகநிலை மருதமும் புறநிலை மருதமும்
அருகியல் மருதமும் பெருகியல் மருதமும்
நால்வகைச் சாதியும் நலம்பெற நோக்கி
மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பித்
திறத்து வழிப்படூஉந் தெள்ளிசைக் கரணத்துப்
புறத்தொரு பாணியிற் பூங்கொடி மயங்கி....''

(வேனிற் காதை : 37-44)

சிலப்பதிகாரத்தில் வேனிற் காதையிலும் ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் இசை இலக்கணம் பற்றிய மிக முக்கியமானவ பகுதிகள் வருகின்றன.

''நால்வகைச் சாதியும்நலம்பெற நோக்கி''

என்பது நாற்பெரும் பண்களும் அவை நால்வகை சாதிகளாகப் பிரிந்து பலப்பல பண்களாக உருவெடுப்பது பற்றியும் கூறுகிறது.

**5. நாற்பெரும் பண்ணும் சாதி நான்கும்:**

''நாற்பெரும் பண்ணும் சாதி நான்கும்
பாற்படு திறனும் பண்ணெனப் படுமே''

என்று இசைநூல் சூத்திரம் கூறுகிறது.

நாற்பெரும் பண்களாவன: - (1) பாலையாழ் (2) மருத யாழ் (3) குறிஞ்சி யாழ் (4) நெய்தல் யாழ் ஆகியவை. இங்கு யாழ் என்னும் சொல் பெரும்பண்ணைக்குறிக்கின்றது. அது எங்ஙனமெனில் ஒரு யாழில் அடிப்படையாக முதலில் ஒரு பண்ணிற்குரிய நரம்புகள் அமைக்கப்பட்டிருக்கும். செம்பாலைப் பண்ணிற்குரிய நரம்படைவு இருந்தால் அந்த யாழ் பாலை யாழ் எனப் பெயர்பெறும். மருதப் பண் அடிப்படைப் பண்ணாக நரம்படைவு செய்யப்பட்டிருந்தால், அக்கருவி மருத யாழ் என்று அழைக்கப்படும். இங்கு வேனிற் காதையில் இளவேனிற் காலமும், காலைப் பொழுதுமாக

இருந்தபடியால் மாதவி அதற்கேற்ப மருதப் பண்ணை யாழில் சுருதி கூட்டுகிறாள். கானல் வரியில் மாலைக் காலமும் இருள் சூழ்ந்த பொழுதாகவும் இருந்ததால் முல்லைக்குரிய செவ்வழிப் பண்ணை இசைத்தாள். அரங்கேற்றுக் காதையில் கூறிய ஏழ் பெரும்பாலைகளை அடுத்து பின்னர் மேன்மேலும் பெருகிய இசை நுணுக்கங்களைப் பற்றி வேனிற் காதையிலும் ஆய்ச்சியர் குரவையிலும் விரிவான இலக்கணம் கூறப் படுகிறது.

நால்வகை யாழும், நால்வகை சாதியாகப் பெருகப் பெரும் பண்கள் பதினாறு ஆகின்றன. அவை:-

**பாலையாழ்** : அகநிலை பாலை, புறநிலை பாலை, அருகியல் பாலை, பெருகியல் பாலை.

**மருத யாழ்** : அகநிலை மருதம், புறநிலை மருதம், அருகியல் மருதம், பெருகியல் மருதம்.

**குறிஞ்சி யாழ்** : அகநிலைக் குறிஞ்சி, புறநிலைக் குறிஞ்சி, அருகியல் குறிஞ்சி, பெருகியல் குறிஞ்சி.

**நெய்தல் யாழ்** : அகநிலை நெய்தல், புறநிலை நெய்தல், அருகியல் நெய்தல் பெருகியல் நெய்தல்.

இங்கு வேனிற் காதையில் மருதத்தின் நான்கு சாதிகள் கூறப்படுகின்றன. தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள். - மருதம் என்ற பண்ணில் முதலில் 'ச' என்ற குரலிலும் பின்னர் 'க' என்ற கைக்கிளையிலும் 'ப' என்ற இளியிலும் 'நி' என்ற தாரத்திலும் குரலை நிறுத்தி இசைத்து நான்கு வேறு பண்களைத் தோற்றுவிப்பதே இம்முறையாகும் என்று கூறியுள்ளார்கள். ஆங்கிலத்தில் Modulation என்று சொல்வது இசை இலக்கண மாகும்.

வேனிற் காதை உரையில் அகநிலை மருதம், புறநிலை மருதம், அருகியல் மருதம், பெருகியல் மருதம் இவைகளுக்கு விளக்கமும் பாடல்களும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

### 6. பண் இலக்கணம்:

இவை பண்ணிற்கு வேண்டிய இலக்கணங்களைக் கூறுவதாகக் காண்கின்றது. பாலை நிலை வேறு, பண்ணு நிலை வேறு, என்றபடி ஒரு பண்ணின் ஆரோகண அவரோகணங்

களை மட்டும் கூறிவிட்டால் அது பண்ணிற்கு ஒரு வடிவைக் கொடுத்துவிடாது.

"பாவோடணைதல் இசையென்றார் பண்ணென்றார்
மேவார் பெருந்தானம் எட்டானும் - பாவாய்
எடுத்தல் முதலா இருநான்கும் பண்ணிப்
படுத்தமையாற் பண்ணென்று பார்"

என்றபடி பண்ணுதல் என்னும் வினையால் பண்ணெனப் பட்டது. பல இயற்பாக்களோடு நிறத்தை இசைத்தலால் இசை எனப் பெயர்பெற்றது. நிறம் என்ற சொல்லுக்கு இராகம் என்று பொருள்.

பெருந்தான மெட்டிலும் கிரியைகளெட்டானும் பண்ணிப் படுத்தலால் பண்ணென்று பெயராயிற்று.

பெருந்தானம் எட்டு: நெஞ்சு, நாக்கு, மிடறு, மூக்கு, அண்ணாக்கு, உதடு, பல், தலை எனவும், கிரியைகள் எட்டு என்பது எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல், கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என்றும் முன்னரே பார்த்துள்ளோம்.

மூவகை இயக்கமாகிய மந்திரம், மத்திமம், தாரம் என்று மூன்று ஸ்தாயிகளில் சுரங்களை பலவகையாக இயக்கி பண்ணை உரிய பாகுபாடுகளால் அழகுற அமைப்பதே பாடற்றொழிலாகும்.

**பண்ணிசைத்தலுக்கு உரிய பாகுபாடுகள்:**

**முதல், முறை, முடிவு, நிறை, குறை, கிழமை,**
**வலிவு, மெலிவு, சமன், வரையறை, நீர்மை,**

ஆகிய பதினொரு விதிமுறைகளாகும். வடமொழி நூல்களிலும் இராகங்கள் பாடுவதற்கு பத்து இலக்கணங்கள் கூறப்படுகின்றன. அவற்றை இங்கு ஒப்பு நோக்குவோமாக:

| தமிழ்ப் பெயர் | வடமொழிப் பெயர் | விளக்கம் |
|---|---|---|
| 1. முதல் | கிரகம் | பாட்டின் முதலில் எடுக்கும் சுரம் அல்லது வீடு. |
| 2. கிழமை | அம்சம் | பலமுறை பயில வேண்டிய ஜீவசுரம் |

| | | |
|---|---|---|
| 3. முடிவு | நியாசம், அபந்யாசம், ஸந்யாசம், விந்யாசம் | பாடல் கடைசி முடிவும் இடையிடையே வைக்கக் கூடிய அறுதியையும் குறிக்கும் எனலாம். |
| 4. நிறை | பஹுத்வம் | ஒரு பண்ணில் பலமுறை வலியுறுத்தி இசைக்கக் கூடிய சுரக்கோர்வைகள். |
| 5. குறை | அற்பத்வம் | ஒரு இராகத்தில் ஓரிரு முறையே கையாளக் கூடியது. |
| 6. மெலிவு | மந்தரம் | கீழ் ஸ்தாயி. |
| 7. வலிவு | தாரஸ்தாயி | மேல் ஸ்தாயி |
| 8. சமன் | மத்திய ஸ்தாயீ | மத்திய ஸ்தாயி |

தமிழிசையிலே 'முறை' என்பது ஒரு பண்ணில் சுரங்கள் அமைய, வேண்டிய முறை பற்றியும், 'வரையறை' என்பது ஒரு பண் வேறு ஒன்றினோடு மயங்காமற் காத்தற்கு கூறும் இலக்கணம் எனக் கொள்ளலாம். நீர்மை என்பது உள்ளத் துணர்வால் இராகபாவத்தை உணர்ந்து பாடுதல் எனக் கூறலாம்.

இவ்விலக்கணங்கள் பற்றிய விளக்கங்கள் தவத்திரு விபுலானந்த அடிகளால் யாழ்நூல் பண்ணியலுள் அருளப் பட்டுள்ளது.

**''பண்ணென்னாம் பாடற் கியைபின்றேல் கண்ணென்னாம்**
**கண்ணோட்ட மில்லாத கண்''**

என்று திருவள்ளுவர் அருமையாகக் கூறியுள்ளபடி பண்ணென்பது எடுத்துக்கொண்ட பாடலின் பொருளுக்கும் உணர்ச்சி நலத்திற்கும் ஏற்றதாய் அமைந்திருந்தல் வேண்டும். அப்படியிராவிடில் பாடலின்பம் கேட்போருக்குக் கிடைக்காது. குறிக்கோளின்றி பயனற்ற பார்வை பார்க்கும் கண்களுக்கே அவை உவமையாக இருக்கும்.

வேனிற் காதையில் மருதப் பண்ணின் நான்குசாதி வகைகளுக்கும் கொடுக்கப்பட்டுள்ள பாடல்களில் கிழமை

குறை, நிறை என்ற சொற்றொடர்கள் வருவதால், அவை இப்பண்ணிலக்கணத்தையே பேசுகின்றன என்று தெரிகிறது.

அகநிலை மருதம்:

''ஒத்த கிழமை உயர்குரன் மருதந்
துத்தமும் விளரியுங் குறைவுபெற நிறையே''

இதன் பாட்டு -

''ஊர்க திண்டே ருருதற் கின்னே
நேர்க பாக நீயா வண்ணம்'' -நரம்பு 16 மாத்திரை

**புறநிலை மருதம்:**

''புறநிலை மருதங் குரலுழை கிழமை
துத்தங் கைக்கிளை குரலாமேனைத்
தாரம் விளரி யிளி நிறைவாகும்!''

இதன் பாட்டு-

''அங்கட் பொய்கை யூரன் கேண்மை
திங்களார் நாளாக்குந் தோழி'' நரம்பு 16.

**அருகியல் மருதம்:**

''அருகியன் மருதங் குரல் கிழமை கைக்கிளை
விளரி யிளி குர லிளியா மேனைத்
துத்தந் தாரம் இளியிவை நிறையே''

இதன் பாட்டு -

''வந்தானூ ரன் மென்றோள் வளைய
கன்றாய் போது காணாய் தோழி' நரம்பு 16

**பெருகியல் மருதம்:**

**''பெருகியன் மருதம் வேதுறுங்காலை
அகநிலைக் குரிய நரம்பினதிரட்டி
நிறை குறை கிழமை பெறுமென மொழிப''**

இதன் பாட்டு -

''மல்லார்... நோவ வெம்முன்
சொல்லற் பாண சொல்லுங் காலை
யெல்லி வந்த நங்கைக் கெல்லாச்
சொல்லுங் காலைச் சொல்லு நீயே'' நரம்பு 32

மேற்படி பாடல்களுக்கு முற்றிலும் பொருள் அறிந்து கொள்ள முடியாவிட்டாலும், நிறை, குறை, கிழமை என்ற சொற்கள் வருவதால் பண்களைப் பாட வேண்டிய இலக்கணங் களையே அவை குறிக்கின்றன என்ற வரையில், நம்மால் புரிந்து கொள்ளமுடிகிறது. மேலும் நால்வகை சாதிப் பண்கள் பற்றிய விவரங்களும், அவற்றின் இலக்கணமும் உரைகளில் விரிவாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. வட்டப்பாலையைப் பற்றிய அறிமுகம் நமக்கு இங்கேயே ஏற்படுகிறது. ஆய்ச்சியர் குரவையில் மேலும் அதிகப் படியான செய்திகள் கூறப் பட்டுள்ளன. நமது ஆராய்ச்சிக்கு இரண்டையும் ஓரளவு தொகுத்துப் பார்த்தால் நமக்கு முழுமையான உருவம் கிடைக்கும். ஆகவே இங்கு வேனிற் காதையில் காணப்படும் செய்திகளோடு ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதிகளையும் தேவையான இடங்களில் ஒருங்கே ஆய்வு செய்து கொண்டு போவது பயனுள்ளதாயிருக்கும்.

''நாற்பெரும் பண்ணும் சாதி நான்கும்
பாற்படு திறனும் பண்ணெனப் படுமே''

என்று நால்வகைப் பண்களும் நால்வகை சாதிகளாக விரிவடைந்த வகைகளைப் பார்த்தோம்.

அடுத்து, நால்வகைப் பண்களின் பெயர் கூறப்பட்டது.

''பாலை குறிஞ்சி மருதஞ் செவ்வழியென
நால்வகை யாழா நாற்பெரும் பண்ணே''

**பிங்கலந்தை நிகண்டு**

நால்வகைப் பண்களின் பெயர் - பாலை, குறிஞ்சி, மருதம், செவ்வழி என்பவை.

**7. யாழ்த் திறன்கள்:**

இனி ஒவ்வொரு யாழின் திறன்களும் கூறப்படும்.

**பாலை யாழ்த் திறத்தின் பெயர் :**

''அராக நேர்திற முறுப்புக் குறுங்கலி
ஆசா னைந்தும் பாலையாழ்த் திறனே''

இவை: அராகம், நேர்திறம், உறுப்பு, குறுங்கலி, ஆசான் என ஐந்தாகும்.

**குறிஞ்சி யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''நைவளங் காந்தாரம் படுமலை மருளொடு
அயிர்ப்புப் பஞ்சுரம் அரற்றுச் செந்திறம்
இவ்வகை யெட்டுங் குறிஞ்சி யாழ்த்திறனே''

இவை: நைவளம், காந்தாரம், படுமலை, மருள், அயிர்ப்பு, பஞ்சுரம், அரற்று, செந்திறம் ஆகிய எட்டு.

**மருத யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''நவிர் வடுகு வஞ்சி செய்திறம் நான்கும்
மருத யாழ்க்கு வருந்திறனாகும்''

இவை: நவிர், வடுகு, வஞ்சி, செய்திறம்ஆகிய நான்கு.

**செவ்வழி யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''நேர்திறம் பெயர்திறஞ் சாதாரி முல்லையென
நாலும் செவ்வழி நல் யாழ்த் திறனே''

இவை: நேர்திறம், பெயர் திறம், சாதாரி, முல்லை ஆகிய நான்கு.

பாலை யாழ்த் திறன் ஐந்தும், குறிஞ்சி யாழ்த் திறன் எட்டும், மருத யாழ்த் திறன் நான்கும், செவ்வழி யாழ்த் திறன் நான்கும் ஆக $(5+8+4+4=21)$ இருபத்தொன்று யாழ்த் திறன் களும் அகம், புறம், அருகு, பெருகு என்ற நால்வகைச் சாதியாகப் பெருகுமிடத்து/$(21 \times 4 = 84)$ எண்பத்தி நாலு பண்களாகின்றன.

பண்கள் பதினாறும், எழுமூன்று திறனும் ஆக பண்கள் நூறு ஆகின்றன.

**பெரும்பண்ணின் வகை:**

''ஈரிரு பண்ணும் எழுமூன்று திறனும் ஆகின்றன இவை''
- இவற்றுள் பாலையாழ்

''செந்து மண்டலியாழ் பவுரி மருதயாழ்
தேவதாளி நிருபதுங்கராகம்
நாகராகம் இவற்றுள் குறிஞ்சியாழ்
ஆசாரி சாய வேளர் கொல்லி

**கின்னராகஞ் செவ்வழி மௌசாளி சீராகஞ்**
**சந்தி யிவை பதினாறும் பெரும்பண்'',**

பெரும்பண்ணின் வகை:- பாலை யாழ், செந்து, மண்டலி யாழ், பவுரி, மருத யாழ், தேவதாளி, நிருபதுங்க ராகம், நாக ராகம், குறிஞ்சி யாழ், ஆசாரி, சாயவேளர் கொல்லி, கின்னராகம், செவ்வழி, மௌசாளி சீராகம், சந்தி ஆகிய பதினாறும்.

நான்கு யாழ் வகைகளுக்கும் யாழ்த் திறன் வகைகளின் பெயர்களும் கொடுக்கப் பட்டுள்ளன. அகம், புறம், அருகு, பெருகு ஆகியவை.

**பாலை யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

**''தக்க ராக மந்தாளி பாடை**
**அந்தி மன்றல் நேர்திறம் வராடி**
**பெரிய வராடி சாயரி பஞ்சமம்**
**திராடம் அழுங்கு தனாசி சோமராகம்**
**மேகராகம் துக்க ராகம்**
**கொல்லி வராடி காந்தாரம் சிகண்டி**
**தேசாக்கிரி சுருதி காந்தாரம் இவை**
**இருபதும் பாலையாழ்த் திற மென்ப''**

**பாலையாழ்த் திறத்தின் வகைகள்:**

தக்க ராகம், அந்தாளிபாடை, அந்தி, மன்றல், நேர்திறம், வராடி, பெரிய வராடி, சாயரி, பஞ்சமம், திராடம், அழுங்கு, தனாசி, சோமராகம், மேகராகம், துக்க ராகம், கொல்லி வராடி, காந்தாரம், சிகண்டி, தேசாக்கிரி, சுருதி காந்தாரம் ஆக இருபது.

**குறிஞ்சி யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''நட்டபாடை யந்தாளி மலகரி
விபஞ்சி காந்தாரம் செருந்திகௌடி
உதயகிரி பஞ்சுரம் பழம்பஞ்சுரம்
மேகராகக் குறிஞ்சி கேதாளி
குறிஞ்சி கௌவாணம் பாடை சூர்துங்க ராகம்
நாக மருள் பழந்தக்க ராகம்
திவ்விய வராடி முதிர்ந்த விந்தளம்
அனுத்திர பஞ்சமம் தமிழ்க்குச்சரி யருள்
புரி நாராயணி நட்ட ராகம்

இராமக்கிரி வியாழக் குறிஞ்சி பஞ்சமம்
தக்கணாதி சாவகக் குறிஞ்சி
ஆநந்தை என இவை முப்பத்திரண்டுங்
குறிஞ்சி யாழ்த் திறமாகக் கூறுவர்''.

**குறிஞ்சி யாழ்த் திறன் வகைகள்:**

நட்டபாடை, அந்தாளி, மலகரி, விபஞ்சி, காந்தாரம், செருந்தி, கௌடி, உதயகிரி, பஞ்சுரம், பழம்பஞ்சுரம், மேகராகக் குறிஞ்சி, கேதாளி குறிஞ்சி, கௌவாணம், பாடை, சூர்துங்க ராகம், நாகம், மருள், பழந்தக்க ராகம், திவ்விய வராடி, முதிர்ந்த இந்தளம், அனுத்திர பஞ்சமம், தமிழ்க் குச்சரி, அருட்புரி, நாராயணி, நட்டராகம், ராமக்கிரி, வியாழக்குறிஞ்சி, பஞ்சமம், தக்கணாதி, சாவகக் குறிஞ்சி, ஆநந்தை ஆகிய முப்பத்திரண்டு.

**மருத யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''தக்கேசி கொல்லி யாரிய குச்சரி
நாகதொனி சாதாளி யிந்தளந் தமிழ்வேளர் கொல்லி
காந்தாரங் கூர்த்த பஞ்சமம் பாக்கழி
தத்தள பஞ்சமம் மாதுங்க ராகம்
கௌசிகம் சீகாமரம் சாரல் சாங்கிமம்
என இவை பதினாறு மருதயாழ்த் திறனே''

**மருத யாழ்த்திறன் வகைகள்:**

தக்கேசி, கொல்லி, ஆரிய குச்சரி, நாகதொனி, சாதாளி, இந்தளம், தமிழ்வேளர்கொல்லி, காந்தாரம், கூர்த்த பஞ்சமம், பாக்கழி, தத்தள பஞ்சமம், மாதுங்க ராகம், கௌசிகம், சீகாமரம், சாரல், சாங்கிமம் ஆகப் பதினாறு.

**செவ்வழி யாழ்த் திறத்தின் பெயர்:**

''குறண்டி ஆரிய வேளர் கொல்லி
தணுக்காஞ்சி பியந்தை யாழ்பதந்தாளி
கொண்டைக்கிரி சீவனி யாமை சாளர்
பாணி நாட்டந் தாணுமுல்லை
சாதாரி பைரவம் காஞ்சி என இவை
பதினாறும் செவ்வழி யாழ்த்திறமென்ப''

**செவ்வழி யாழ்த்திறன் வகைகளின் பெயர்:**

குறண்டி, ஆரியவேளர் கொல்லி, தனுக்காஞ்சி, பியந்தை, யாழ்பதம், தாளி, கொண்டைக்கிரி, சீவனி, யாமை, சாளர் பாணி, நாட்டம், தானு, முல்லை, சாதாரி, பைரவம், காஞ்சி ஆகப் பதினாறு.

இவை தவிர மற்றும் உள்ள மூன்று பண்கள்

''தாரப் பண்டிறம் பையுள் காஞ்சி
படுமலையிவை நூற்று மூன்று திறத்தன''

பெரும்பண்கள் பதினாறு, இருபத்து ஒரு திறங்களும், அதன் சாதி வகைகளும் எண்பத்திநாலாக நூறு பண்களும் மற்றும் மூன்று பண்களுமாக மொத்தம் நூற்றி மூன்று பண்களாகின்றன.

இதுவரை பாலை யாழ்த்திறங்களையும், அத்திறங்களின் வகைகளின் வகைகளைப் பற்றியும், பார்த்தோம். இனி இவைகளை அட்டவணையாக அமைத்துக் காண்போம்.

**நாற்பெரும் பண்களும் அவற்றின் நான்கு சாதி வகைகளும்:**

| அகநிலை | புறநிலை | அருகியல் | பெருகியல் |
|---|---|---|---|
| 1. பாலையாழ் | 2. செந்து | 3. மண்டலி | 4. பவுரி |
| 5. மருதயாழ் | 6. தேவதாளி | 7. நிருபதுங்க ராகம் | 8. நாகராகம் |
| 9. குறிஞ்சியாழ் | 10. ஆசாரி | 11. சாயவேளர் கொல்லி | 12. கின்னராகம் |
| 13. செவ்வழி | 14. மௌசாளி | 15. சீராகம் | 16. சந்தி |

சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் 'ஆசாரி' என்னும் பண் 'ஆகரி' எனவும், 'கின்னராகம்' என்பது 'கின்னரம்' எனவும், 'மௌசாளி' என்பது 'வேளாவளி' எனவும், 'பவுரி' என்பது 'அரி' எனவும் இருக்கலாமென்று கருதுகிறார்கள்.

இனி யாழின் திறங்கள் கூறிப் பின்னர் திறன்வகைகள் கூறுமிடத்து, யாழின் திறம் முதலிலே வரும் அகநிலையாக இடம் பெறுதலால் மற்றுமொரு பெயர் அதற்கு ஏற்படுகிறது. இதனை யாழ் நூல் பண்ணியலிலே விபுலானந்த அடிகள் நன்கு விளக்குகிறார்கள்.

முன்னரே யாழ்த்திறன்களையும், அதன் வகைகளையும் பிங்கலந்தை நிகண்டிலே கூறியபடி வகைப்படுத்தினோம்.

அராகம், நேர்திறம், உறுப்பு, குறுங்கலி, ஆசான் என்ற ஐந்தும் பாலையாழ்த்திறம், நேர்திறம் என்பது சில இடங்களில் நோதிறம் என்று குறிக்கப்படுவதைக் காண்கிறோம். "குறுங்கலி என்பது சோமராகம்'' எனப் பிங்கலந்தை கூறுகிறது. 'ஆசான் திறம்காந்தாரம், ஆசானென்று ஒரு பண்ணிற்குப் பேராகவும் இசைத் தமிழிற் கூறுப' எனச் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரை யினுள்ளும், 'ஆசான் சாதி நால்வகையாவன; ஆசானுக்கு அகச்சாதி காந்தாரம், புறச்சாதி சிகண்டி, அருகு சாதி தசாக்கிரி, பெருகுசாதி சுத்த காந்தாரம்' என அடியார்க்கு நல்லாருரை கூறுவதை புறஞ்சேரியிறுத்த காதையுள்ளும் காணலாம்.

'சாரற் றிறமெனி லது காந்தாரம்' எனப் பிங்கலந்தையில் காணப்படும் சூத்திரம் 'ஆசான் திறமெனில் அது காந்தாரம்' என்றிருத்தல் வேண்டுமென மேற்காட்டிய சிலப்பதிகார உரையால் தெளிவாகிறது.

'துக்க ராக நேர்திறமாகும்' எனப் பிங்கலந்தைப் பதிப்பினுட்காணப்படுவது பிழையென்றும், 'தக்க ராகமராகத் திறமாகும்' என்றிருத்தல் பொருத்தம் என யாழ்நூலார் கூறுவர்.

'உறழ்ப்புக் காந்தார பஞ்சமமாகும்' என்ற பிங்கலந்தை சூத்திரம் 'உறுப்புக் காந்தார பஞ்சமமாகும்' எனத் திருத்தி அமைக்கப்பட வேண்டுமென்றும், பாலை அகச்சாதி நிலையாகிய பஞ்சமம் 'காந்தார பஞ்சமம்' என்று பெறப் படுகிறது. மருதயாழ்த் திறத்தினுள்ளேயும் ஒரு 'காந்தார பஞ்சமம்' காணப்படுகிறது என்ற இவ்விவரங்களை யாழ்நூல் குறிக்கின்றது.

**பாலை யாழ்த் திறன்களும் வகைகளும்:**

| | அகநிலை | புறநிலை | அருகியல் | பெருகியல் |
|---|---|---|---|---|
| அராகம் | 17. தக்கராகம் | 18. அந்தாளி பாடை | 19. அந்தி | 20. மன்றல் |
| நேர்திறம் | 21. நேர்திறம் | 22. வராடி | 23. பெரியவராடி | 23. சாயரி |
| உறுப்பு | 25 பஞ்சமம் | 26. திராடம் | 27. அமுங்கு | 28. தனாசி. |
| குறுங்கலி | 29. சோமராகம் | 30 மேகராகம் | 31. தக்க ராகம் | 32. கொல்லி வராடி |
| ஆசான் | 33. காந்தாரம் | 34. சிகண்டி | 35. தேசாக்கிரி | 36. சுருதி காந்தாரம் |

குறிஞ்சி யாழ்த்திறத்தின் பெயர் நைவளம், காந்தாரம், படுமலை, மருள், அயிர்ப்பு, பஞ்சுரம், அரற்று, செந்திறம் ஆகியன. இத்திறங்களுக்குப் பரியாயப் பெயர்களாக வேறு பெயர்களும் பிங்கலந்தையில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது.

'நைவளமென்பது நட்டபாடை'

'படுமலை என்பது பகரிற் கவ்வாணம்'

'அயிர்ப்பு அனுத்திர பஞ்சமமாகும்'

'அரற்றுக் குறிஞ்சி...'

'செந்திறஞ் செந்துருதி...'

குறிஞ்சி யாழ்த்திறத்தின் அகநிலை, புறநிலை ஆகியவை களை அட்டவணைப்படுத்திப் பார்ப்போமாக.

| | அகநிலை | புறநிலை | அருகியல் | பெருகியல் |
|---|---|---|---|---|
| நைவளம் | 37. நட்ட பாடை | 38. அந்தாளி | 39. மலகரி | 40. விபஞ்சி |
| காந்தாரம் | 41. காந்தாரம் | 42. செந்து ருத்தி | 43. கௌடி | 44. உதயகிரி. |
| பஞ்சுரம் | 45. பஞ்சுரம் | 46. பழம் பஞ்சுரம் | 47. மேகராகக் குறிஞ்சி | 48. கேதாளிக் குறிஞ்சி. |
| படுமலை | 49. கௌவா ணம் | 50. பாடை | 51. சூர்துங்க ராகம் | 52. நாகம் |
| மருள் | 53. மருள். | 54. பழந்தக்க ராகம். | 55. திவ்வியவராடி. | 56. முதிர்ந்த விந்தளம். |
| அயிர்ப்பு | 57. அநுத்திர பஞ்சமம் | 58. குச்சரி | 59. அருட்புரி | 60. நாராயணி. |
| அரற்று | 61. குறிஞ்சி | 62. நட்ட ராகம் | 63. இராமக்கிரி | 64. வியாழக் குறிஞ்சி |
| செந்திறம் | 65.செந்துருத்தி | 66. தக்க ணாதி | 67. சாவகக் குறிஞ்சி. | 68. ஆநந்தை. |

இங்கு அந்தாளி (38) என்றும், கேதாளிக்குறிஞ்சி (48) என்றும் இரு பண்கள் காணப்படுகின்றன. தேவாரத்தில் அந்தாளிக் குறிஞ்சி என்ற ஒரு பண் வழங்கி வருகிறது. பஞ்சுரம், பழம் பஞ்சுரம் என்று இருவேறு பண்கள் இங்கு கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. 'பஞ்சுரம் பழம் பஞ்சுரமாமே' என்று பிங்கலந்தை நிகண்டு இரண்டு பண்களையும் ஒன்றாகவே கூறுகின்றது. இங்கு 'குச்சரி' என்ற பண் காணப்படுகிறது. மருத யாழ்த் திறத்தினுள் 'ஆரிய குச்சரி' என்னும் பண் கூறப் படுகிறது. கௌவாணம் என்ற பண் குறிஞ்சி யாழ்த்திறனில்

உள்ளது. தேவார வழக்கில் கொல்லிக் கௌவாணம் என்றும் ஒரு பண் வழங்கி வருகிறது. குறிஞ்சி யாழ்த் திறன் வகையில் முப்பத்திரண்டு பண்களையும் மேற்கூறியவாறு கண்டோம்.

**அடுத்து மருத யாழ்த் திறன் வகைகளைப் பார்ப்போமாக:-**

**'நவிர் வடுகு வஞ்சி செய்திற நான்கும்**
**மருத யாழ்க்கு வருந்திறனாகும்'**

என்று பிங்கலத்தை சூத்திரம் கூறும்.

**'நவிர் தக்கேசி'**

**'இந்தளம் வடுகெனல்'**

**'வஞ்சி பாக்கழி'**

என்னும் பிங்கலத்தைச் சூத்திரங்களால் நவிர், வடுகு, வஞ்சி என்பவை முறையே தக்கேசி, இந்தளம், பாக்கழி என்ற பெயர்களைப் பெற்றன என்று அறிகிறோம்.

| | அகநிலை | புறநிலை | அருகியல் | பெருகியல் |
|---|---|---|---|---|
| நவிர் | 69. தக்கேசி | 70. கொல்லி | 71. ஆரியகுச்சரி | 72. நாகதொனி |
| வடுகு | 73. இந்தளம் | 74. சாதாளி | 75. தமிழ்வேளர் கொல்லி | 76. காந்தாரம் |
| வஞ்சி | 77. பாக்கழி | 78. தத்தள பஞ்சமம் | 79. மாதுங்க ராகம் | 80. கௌசிகம் |
| செய்திறம் | 81. கூர்த்த பஞ்சமம் | 82. சீகாமரம் | 83. சாரல் | 84. சாங்கிமம். |

**இனி செவ்வழி யாழ்த்திற வகைகளை ஆராய்வோம்:-**

**'நேர்திறம் பெயர்திறம் யாமையாழ் சாதாரி**
**என்றிவை நான்கும் முல்லை யாழ்த்திறனே'**

என்று சேந்தன் திவாகரமும்,

**'நேர்திறம் பெயர்திறம் சாதாரி முல்லையென**
**நாலுஞ் செவ்வழி நல்யாழ்த் திறனே'**

என்று பிங்கலத்தையும் கூறும்.

நேர்திறம் என்பது புறநீர்மை என்னும் பள்ளியெழுச்சிக் குரிய பண். இக்காலத்து பூபாள ராகம். ஆதலால் இது பண் நேர்திறமாக இருக்கலாம் என்று விபுலானந்த அடிகள் கூறுவார்.

செவ்வழி யாழ் முல்லை யாழ் எனவும் வழங்கும் 'முல்லை, சாதாரி' என்னும் பண்கள் இரண்டும் ஒன்றே. பண்களின் தொகுப்புகளில் பாடபேதங்கள் காணப் படுகின்றன. அவற்றை ஒருவாறு ஆராய்ந்து பிங்கலத்தை நிகண்டு, சேந்தன் திவாகரம், சூடாமணி நிகண்டு இவைகளை ஒப்பிட்டு யாழ்நூலார் இந்த அட்டவணைகளை வகுத்துள்ளார்கள்.

**செவ்வழி யாழ்த் திற வகைகள்:**

| | அகநிலை | புறநிலை | அருகியல் | பெருகியல் |
|---|---|---|---|---|
| நேர்திறம் | 85. குறண்டி | 86. ஆரிய வேளர் கொல்லி | 87. தனுக்காஞ்சி | 88. பியந்தை |
| பெயர் திறம். | 89. யாழ்பதம் | 90. தாளி | 91. கொண்டைக் கிரி | 99. சீவனி |
| யாமை | 93. யாமை. | 94. சாளர் பாணி | 95. நாட்டம் | 96. தானு |
| முல்லை | 97. முல்லை | 98. சாதாரி. | 99 பைரவம் | 100. காஞ்சி |

இங்ஙனம் நூறு பண்களின் விவரங்களையும் மேற்கொண்டு,

**101.** தாரப் பண்டிறம்.

**102.** பையுள் காஞ்சி.

**103.** படுமலை.

என்ற மூன்று பண்களும் சேர்த்து நூற்றி மூன்று பண்களின் அட்டவணைகளை வகைப்படுத்திப் பார்த்தோம்.

# தேவாரப் பண் மரபு
## (கி.பி.6 முதல் 9 வது நூற்றாண்டு வரை)

தமிழிசை இலக்கணமும் பண்களின் பெயரும் மரபு வழுவாது கி.பி. ஆறாவது நூற்றாண்டு முதல் ஒன்பதாவது நூற்றாண்டு வரை இயலிசைப் பாக்களாக தீஞ்சுவைத் தேவாரப் பண்கள் மூலம் சிறந்து விளங்கியது பற்றித் தமிழிசை வரலாறு நமக்குக் கூறுகிறது. நூற்றி மூன்று தமிழிசைப் பண்களைப் பற்றி திருஞானசம்பந்தர் பாடல் ஒன்று குறிப்பிடுகிறது.

'கஞ்சத் தேனுண்டிட்டே களித்து வண்டு சண்பகக்
கானே தேனே போராருங் கழுமல நகரிறையைத்
தஞ்சைச்சார் சண்பைக்கோன் சமைத்தநற்கலைத் துறை
தாமே போல்வார் தேனேரார் தமிழ்விரகன மொழிகள்
எஞ்சத் தேய்வின்றிக்கே யிமைத்திசைத் தமைத்தகொண்
டேழே யேழே நாலே மூன்றியலிசை யிசையில்பா
வஞ்சத் தேய் வின்றிக்கே மனங் கொளப் பயிற்றுவோர்
மார்பே சேர்வாள் வானோர் சீர் மதிநுதன் மடவரலே'
-திருப்பிரமபுரம் பதிகம்.

'ஏழே ஏழே நாலே மூன்றே' என்பது பாலையாழ்த் திறன் ஏழும், குறிஞ்சி யாழ்த்திறன் ஏழும், மருதயாழ்த்திறன் நாலும், செவ்வழியாழ்த் திறன் மூன்றும் ஆக இருபத்தியோரு திறன்களாகின்றன. ஞானசம்பந்தரது காலத்தில் இவ்விதம் இருந்திருக்கலாம் என்று யாழ்நூலார் கருதுகிறார். பண் பெயர்களும் தேவாரத்தில் பல இடங்களில் குறிக்கப் பெறுகின்றன.

''... காந்தார மிசையமைத்துக் காரிகையார்
பண்பாடக் கவினார் வீதித்
தேந்தாமென் றரங்கேறிச் சேயிழையார்
நடமாடுந் திருவையாறே...''

என்ற திருவையாறு பதிகத்தில் காந்தாரப் பண்ணைப் பற்றியும்,

''பாலை யாழொடு செவ்வழி பண்கொள
மாலை வானவர் வந்து வழிபடும்''

என்ற திருநாவுக்கரசர் பதிகம் செவ்வழிப் பண்ணாகிய மாலைக்குரிய பண் பற்றியும்,

"கொல்லியாம் பண்ணுகந்தார் குறுக்கை வீரட்டனாரே" என்று மற்றொரு பதிகத்தில் கொல்லிப் பண்ணைப் பற்றியும் குறிப்பிடுகின்றன.

'மொந்தை முழாக்குழல் தாளம் ஓர்வீணை
முதிர ஓர் வாய்மூரிபாடி' - திருப்பாச்சிலாச்சிரமம்.

என்று வாய்மூரிப் பாடலைப் பற்றியும்,

'குழல் யாழ் மொந்தை கொட்டவே'
'பறையுங் குழலுங் கழலுமார்ப்ப' -திருவீங்கோய்மலை.

எனவும்,

'தண்டுந் தாளமும் குழலும் தண்ணுமைக் கருவியும்'
-திருவாழ்கொளிபுத்தூர்.

'கீதமுன்னிசை தரக்கிளரும் வீணையர்'
-திருவிசயமங்கை.

'கொடுகொட்டி குடமுழாக் கூடிய முழவப்
பண்திகழ்வாகப் பாடியோர் வேதம்பயில்வர்'
-திருப்பிரமபுரம்.

'மந்த முழவ மியம்ப மலைமகள்
காண நின்றாடி' -திருவேட்களம்.

எனவும், பல பதிகங்களில் தமிழிசைக் கருவிகள் திருஞான சம்பந்தரால் குறிக்கப்படுகின்றன.

திருநாவுக்கரசர்,

"வேதங்களோதியோர் வீணையேந்தி
விடையொன்று தாமேறி வேதகீதர்
பூதங்கள் சூழப் புலித்தோல் வீக்கி"

'ஓதுவதும் வேதமே வீணையுண்டே'

'கொக்கரை தாளம் வீணை பாணி செய்குழகர்'

'தாளங்கள் கொண்டும் குழல் கொண்டும்
யாழ்கொண்டும்'

'கொண்ட பாணி கொடுகொட்டி தாளம்கைக்
கொண்ட தொண்டரை'

எனவும் குழல், யாழ், மொந்தை, தண்ணுமை போன்ற தமிழிசைக் கருவிகளைப் பற்றி பல இடங்களில் குறிப்பிடு கின்றனர்.

இசை இலக்கணம் பற்றியும், ஒன்பது சுவையாகிய நவரசம் பற்றியும் பல குறிப்புகள் நமக்குத் தேவாரப் பாடல்களில் காணக் கிடைக்கின்றன.

"பண்ணும் பதம்ஏழும் பலவோசைத் தமிழவையும்
உண்ணின்றதோர் சுவையும் உறுதாளத் தொலிபலவும்
மண்ணும் புனல்உயிரும் வருகாற்றுஞ் சுடர்மூன்றும்
விண்ணும் முழுதானா னிடம்வீழிம் மிழலையே"

என்ற தேவாரத்தில் திருஞானசம்பந்தர் பண், இரதம் (சுவை) தாளம் ஆகிய மூன்றினையும் குறிப்பிடுகின்றார். இம்மூன்றுறுப் படங்கிய பிண்டமே பரதம் எனப்பட்டது. 'நாடகத் தமிழ் நூலாகிய பரதம், அகத்தியம் முதலாகவுள்ள தொன்னூல்களும் இறந்தன' என அடியார்க்கு நல்லார் கூறினமையால் தமிழ்ப் பரதம் ஒன்று இருந்து இறந்தமை தெளிவாகின்றது. இசையாசிரியன் அமைதி கூறியவிடத்துச் சிலப்பதிகார அரும்பதவுரையாசிரியர் 'உருக்களை இசைகொள்ளும் படியும், இரதம் பொருந்தும்படியும் புணர்க்கவும் வல்லவனாய்' என்கிறார்.

"எண்ணிடை யொன்றினர் இரண்டினர் உருவம்
எரியிடை மூன்றினர் நான்மறையாளர்
மண்ணிடை ஐந்தினர் ஆறினர் அங்கம்
வகுத்தனர் ஏழிசை எட்டிருங் கலைசேர்
பண்ணிடை ஒன்பதும் உணர்ந்தவர் பத்தர்
பாடி நின்றடிதொழ மதனனை வெகுண்ட
கண்ணிடைக் கனலினர் கருதிய கோயில்
கழுமலம் நினையநம்வினைகரி சறுமே"

என்னும் திருக்கழுமலப்பதிகத்திலே பண்ணிடை ஒன்பதும் என்பது நவரசங்கள் என்னும் ஒன்பது சுவையைக் குறிப்பவையாக இருக்கலாம். விபுலானந்த அடிகளார் பண்ணிடை ஒன்பதும் என்பது 'முதலும் முறையும் முடியும்' என்ற பண்ணிற்குரிய ஒன்பது இலக்கணங்களாக இருக்கலாம் என்று கருதுகிறார். முன்னரே இப்பண்ணிலக்கணத்தைப் பற்றியும் அதற்கிணையாக வடமொழிப் பெயர்களைக் குறிப்பிட்டுள்ளோம்.

'ஏழிசை எட்டினுங் கலைசேர் பண்' என்றமையால் இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்றிந் நான்கினையும் ஆராய்ந்து இசைபுணருங் குறிநிலையினை நோக்கி, ஏழிசையினையும் பாலையாக நிறுத்திய பின் எடுத்தல், படுத்தல், நலிதல்,

கம்பிதம், குடிலம், ஒலி, உருட்டு, தாக்கு என்னும் எண்வகைத் தொழிலினாலும் பண்ணிப்படுத்த பண்ணானது மேற்கூறிய ஒன்பது பாகுபாட்டினால் இசைநலம் கொள்ளும் என்று பெறப்படுகிறது.

'உள் நின்றதோர் சுவை' ஒன்பது வகையான இரதத்தைச் சுவையைக் கொடுக்கின்றது எனப் பொருள்படுகிறது. ஒன்பது சுவையாவன, வீரம், பயம், இழிப்பு, அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகை, நடுவுநிலை, உருத்திரம் ஆகியன. இந்த ஒன்பது சுவைகளைப் பற்றியும் அருமையான விளக்கங்களைக் கொடுக்கின்றார் யாழ்நூலார்.

'இன்பத்திலும் துன்பத்திலும் பாட்டு உதித்து மனதிற்கு ஆறுதல் அளிக்கின்றது. இன்பந் துய்த்த உள்ளத்தினின்று மலர்ச்சியும் உயர்ச்சியும் தோற்றுவது. துன்பந் தோய்தலி னாலே மனதில் இசைவும் கலக்கமும் ஏற்படுகின்றன. மலர்ச்சி, உயர்ச்சி, அசைவு, கலக்கம் என்னும் நான்கினின்று உவகை, பெருமிதம், இளிவரல், வெகுளி என்னும் நான்கும் தோன்றுவன. உவகையினின்று நகையும், பெருமிதத்தினின்று மருட்கையும், இளிவரலின்று அச்சமும், வெகுளியினின்று அவலமும் தோன்றுவன. இவ்வெட்டுந் தொல்காப்பிய மெய்ப்பாட்டினுள் விரிவுற ஆராயப்பட்டன. இவற்றோடு சமநிலையைச் சேர்க்க, சுவை ஒன்பதாகும்'

(யாழ்நூல் பாயிரவியல் - சுவாமி விபுலானந்தர்)

மேலே குறிப்பிட்ட உள்ளத்துணர்ச்சிகளுக்கும் மெய்ப் பாடுகளுக்கும் வடநூலார் வழங்கிய பெயர்களையும் சேர்த்து அடிகளார் அட்டவணைப்படுத்திக் கொடுக்கின்றார்கள்.

**உள்ளத்துணர்ச்சிகள்:**

| இன்பம் | | துன்பம் | |
|---|---|---|---|
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| மலர்ச்சி | உயர்ச்சி | அசைவு | கலக்கம் |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| உவகை (சிருங்காரம்) | பெருமிதம் (வீரம்) | இளிவரல் (பீபத்சம்) | வெகுளி (உருத்திரம்) |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| நகை (ஹாஸ்யம்) | மருட்கை (அற்புதம்) | அச்சம் (பயோற்கர்ஷம்) | அவலம் (கருணை) |

## மெய்ப்பாடுகள்

| | | | |
|---|---|---|---|
| உவகை (இரதி) | பெருமிதம் (உற்சாகம்) | இளிவரல் (ஜுகுப்ஸை) | வெகுளி (குரோதம்) |
| நகை (ஹாஸ்யம்) | மருட்கை ஸ்மயம்) | அச்சம் (பயம்) | அவலம் (சோகம்) |

பண், இரதம், தாளம் என்ற மூன்றில் தாளம் என்பது இசைக்கு காலக்கதியைத் தருவது.

தொல்காப்பியத்தில்,

**''அளபிறந் துயிர்த்தலும் ஒற்றிசை நீடலும்
உளவென மொழிப இசையொடு சிவணிய
நரம்பின் மறைய என்மனார் புலவர்''**

எனவும்,

**'அசையுஞ் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
வகுத்தன ருணர்த்தலும் வல்லோராறே'**

எனவும்,

**''இசைநிலை நிறைய நிற்குவ வாயின்
அசைநிலை வரையார் சீர்நிலை பெறவே''**

எனவும் கூறுதல் 'நரம்பின் மறையாகிய' இசை நூல்களில் இசைக்குரிய மாத்திரை கணக்குகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளதைக் குறிக்கின்றது. சீர் முதலியவை இசைத் தமிழுக்கும் இயற்ற மிழுக்கும் பொதுவாகவே அமைந்துள்ளது. தாளத்தினிடை நிகழும் காலம் தூக்கு எனப்படும். தாளத்தின் முதலெடுக்கும் காலம் பாணி எனப்படும். கலித்தொகை கடவுள் வாழ்த்துப் பாடல் உரையினை நோக்குமிடத்து 'செப்பல், அகவல், துள்ளல், தூங்கல்,' என்னும் நால்வகை ஓசைவிகற்பங்கள் தாளத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டன என்பதை விளக்கும். தாளம் பிழையாது நிற்கப் பாவினது உருவம் செவிக்குப் புலனாகும். இத்தகைய அரிய செய்திகளை யாழ் நூலார் நமக்குக் கூறியருளுகின்றார்.

தேவாரத்திலும் தொல்க்காப்பியம் முதலிய நூல்களிலும் பண்களைப் பற்றிக் காணப்படும் செய்திகளை ஆராய்ந்தோம்.

இனி நூற்று மூன்று பண்களிலே இக்காலத்துத் தேவார வழக்கிலே காணப்படும் பண்களைப் பற்றிப் பார்ப்போமாக. அவை:

செவ்வழி *(13)*

தக்கராகம் *(17)*

நேர்திறம் (புறநீர்மை) *(21)*

பஞ்சமம் *(25)*

காந்தாரம் *(33, 41)*

நட்டபாடை *(37)*

அந்தாளிக்குறிஞ்சி *(38)*

பழம் பஞ்சுரம் *(46)*

மேகராகக்குறிஞ்சி *(47)*

கொல்லிக் கௌவாணம் *(49)*

பழந்தக்க ராகம் *(54)*

குறிஞ்சி *(61)*

நட்டராகம் *(62)*

வியாழக்குறிஞ்சி *(64)*

செந்திறம் (செந்துருத்தி) *(65)*

தக்கேசி *(69)*

கொல்லி *(70)*

இந்தளம் *(73)*

காந்தார பஞ்சமம் *(76)*

கௌசிகம் *(80)*

பியந்தை *(81)*

சீகாமரம் *(82)*

திருவாவடுதுறை ஆதீன ஏட்டுப்பிரதி ஒன்றில் காணப் பட்டதாக திரு. பொன்னோதுவா மூர்த்திகள் குறிப்பிட்டுள்ள பகற்பண்கள், இராப்பண்கள், பொதுப்பண்கள் ஆகியவை அதற்குரிய கால வரையறையும், நாழிகையும், இக்கால ராகப் பெயர்களும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன.

**பகல்**

| காலவரையறை (நாழிகை) | பண் | இராகம் |
|---|---|---|
| 0 - 3 | புறநீர்மை | ஸ்ரீகண்டி |
| 3 - 6 | காந்தாரம், பியந்தை | இச்சிச்சி |
| 6 - 9 | கௌசிகம் | பயிரவி |
| 9 - 12 | இந்தளம், திருக்குறுந்தொகை | நௌித பஞ்சமி. |
| 12 - 15 | தக்கேசி | காம்போதி |
| 15 - 18 | நட்டராகம், சாதாரி | பந்துவராளி |
| 18 - 21 | நட்டபாடை | நாட்டைக்குறிஞ்சி |
| 21 - 24 | பழம்பஞ்சுரம் | சங்கராபரணம் |
| 24 - 27 | காந்தார பஞ்சமம் | கேதாரகௌளை. |
| 27 - 30 | பஞ்சமம் | ஆகிரி. |

பகற் பண்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் மும்மூன்று நாழிகைகள் வரையறுக்கப்பட, இராப் பண்கள் ஒவ்வொன்றிற்கும் மூன்றே முக்கால் நாழிகை வகுக்கப்பட்டுள்ளது.

**இரவு**

| நாழிகை | பண் | இராகம் |
|---|---|---|
| 30 - 33.¾ | தக்கராகம் | கன்னட காம்போதி. |
| 33 ¾ - 37 ¼ | பழந்தக்க ராகம் | சுத்த சாவேரி |
| 37 ½ - 41¼ | சீகாமரம் | நாதநாமக்ரியை |
| 41 ¼ - 45 | கொல்லி, கொல்லிக் கௌவாணம், திருநேரிசை, திருவிருத்தம். | சிந்துகன்னட |
| 45 - 48 ¾ | வியாழக்குறிஞ்சி | சௌராஷ்டிரம் |
| 48 ¾ - 52 ½ | மேகராகக் குறிஞ்சி | நீலாம்பரி |
| 52 ½ - 56 ¼ | குறிஞ்சி | மலகரி |
| 56 ¼ - 60 | அந்தாளிக்குறிஞ்சி | சைலதேசாட்சி |

## பொதுப் பண்கள்

| | | |
|---|---|---|
| செவ்வழி | - | எதுகுல காம்போதி |
| செந்துருத்தி | - | மத்திய மாவதி |
| திருத்தாண்டகம் | - | பியாகடை |

**திருவாய்மொழிப்பதிப்பினுள்ளே சில பண்களும், இராகங்களும் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன:-**

| பண்ணுக் குரிய எண். | பண் | இராகம் |
|---|---|---|
| 1. | பாலையாழ் | தோடி, முகாரி, பந்துவராளி. |
| 17. | தக்கராகம் | பைரவி, சுருட்டி, கல்யாணி, நீலாம்பரி, யமுனா கல்யாணி. |
| 21. | புறநீர்மை | எதுகுல காம்போதி, கண்டா. |
| 25. | பஞ்சமம் | பிலகரி, முகாரி, சங்கராபரணம். |
| 33 - 41. | காந்தாரம் | தந்யாசி, மோஹனம், சாவேரி |
| 37. | நட்டபாடை | தந்யாசி, பியாகடை, கண்டா, ஸ்ரீராகம், ஆநந்தபைரவி, அபரூப ராகம். |
| 42. | செருந்தி | கல்யாணி |
| 46. | பழம்பஞ்சுரம் | நாதநாமக்ரியை, சாரங்கம். |
| 54. | பழந்தக்க ராகம் | ஆநந்த பைரவி, சௌராஷ்டிரம், காம்போதி, பந்துவராளி, கண்டா. |
| 56. | முதிர்ந்த குறிஞ்சி | நாதநாமக்கிரியை |
| | முதிர்ந்த விந்தளம் | ஆநந்த பைரவி, சஹானா, காபி, கமாஸ் |
| 61. | குறிஞ்சி | தோடி, முகாரி, த்வஜாவந்தி. |
| 62. | நட்டராகம் | அசாவேரி |
| 69. | தக்கேசி | ஆரபி |
| 70. | கொல்லி | மோஹனம் |
| 73. | இந்தளம் | தேசிய ராகம், குண்டக்ரியை, ஆனந்த பைரவி, சௌராஷ்டிரம் |
| 80. | கௌசிகம் (கைசிகம்) | செஞ்சுருட்டி |

| | | |
|---|---|---|
| 82. | சீகாமரம் | பைரவி, முகாரி, நாதமக்ரியை, சோகவராளி, சாவேரி, கல்யாணி யதுகுல காம்போதி. |
| 88 | வியந்தம் | மத்யமாவதி |
| 90. | நாட்டம் | முகாரி, யமுனா, கல்யாணி, சஹானா, உசேனி, சுருட்டி, அடாணா, கேதாரகௌளம், சாரங்கம். |

மேற்கூறிய அட்டவணையை நோக்குமிடத்து பதின்மூன்று பண்கள் தேவாரத்திற்கும் திருவாய்மொழிக்கும் பொதுவாக உள்ளன. தேவாரத்தில் காணப்படாத ஆறு பண்கள், திருவாய்மொழியில் காணப்படுகின்றன. திருவாய் மொழியில் காணப்படாத எட்டுப் பண்கள் தேவாரத்தில் காணப்படுகின்றன. திருவாய்மொழியில், ஒரு பண்ணிற்கு பல இராகப் பெயர்கள் குறிக்கப்பட்டிருப்பதால் அவை பிற்காலத்தவரால் வரையறையின்றி குறிக்கப்பட்டன என்பது தெரிகிறது. தமிழ்ப் பண்களின் பெயர்களையும், வடநாட்டு இராகங்களின் பெயர்களையும் இங்கு ஒத்திட்டுப் பார்ப்பது பயனுள்ளதாயிருக்கும்.

'தோடி' என்ற கர்நாடக இசையில் வழங்கும் இராகம் செவ்வழிப் பண்ணாகும். ஆனால் 'தோடி' என்னும் பெயர் நூற்று மூன்று பண்களுள் வரவில்லை. வடநாட்டினர், இத்தோடி இராகத்தைப் 'பைரவி' என்று வழங்குகின்றனர். வடநாட்டிலே தோடி என வழங்குவது தென்னாட்டு சுபபந்துவராளி இராகமாக உள்ளது. 'வராளி' என்னும் பெயருக்குப் பதில் 'வராடி' என்ற பெயர் தமிழ்ப் பண்களில் காணப்படுகிறது. 'வேளாவளி' என்னும் பண் இக்காலத்தில் 'பிலாவல்' என்ற சங்கராபரணம் இராகத்தைக் குறிக்கிறது. தேவாரப் பண்களில் பல முகாமையான பண்கள் காணப்படவில்லை. கல்யாணி, கரகரப்பிரியா, நடபைரவி போன்ற ஏழுபெரும் பாலைகளைச் சேர்ந்த பண்கள்கூட காணப்படவில்லை என்பது வருந்தற்குரியது. ஆனால், தேவாரத்தில் 103 பண்கள் காணப்படாவிட்டாலும், இசைக் கலைஞர்கள், பாணர் மரபைச் சேர்ந்தோர் இப்பண்களை வழிவழியாக, செவி வழியே கேட்டுப் பாதுகாத்து வந்துள்ளனர். இது நமக்கு எப்படித் தெரிய வருகின்ற தென்றால், "மேகராகக் குறிஞ்சி' 'வியாழக் குறிஞ்சி' போன்ற காற்சுரம் (அலகு) முறைகளைக் கொண்ட இராகங்களை மரபு வழுவாமல் கைக்கொண்டு வந்திருப்பதாய் தெரிகிறது.

தமிழிசையிலும் பிற்காலத்தில் தென்னிந்திய இசையிலும் காணப்பட்ட அலகு சுருதிமுறைக்குப் பல வடமொழி நூல்கள் பலவிதமான இலக்கணங்களை வகுத்தனர். 'சங்கீத ரத்னாகரம்' 'இராக விபோதம்' ஸ்வர மேள கலாநிதி' 'சங்கீத சாராமிருதம்' 'சங்கீத பாரிஜாதம்' முதலிய நூல்கள் ஸ்வர ஸ்தானங்களை பல்வேறு வகையாக நிலைநிறுத்த முற்பட்டன. அதனால் ஏற்பட்ட முரண்பாடுகள் இசையுலகில் பெரும் குழப்பத்தை உண்டாக்கின. இதற்குக் காரணம் பிற்கால நூல்கள் இசையின் அடிப்படை இலக்கணத்தை அறியாமல் போனதுதான். தமிழிசையில் ஏழிசைக்கும், பன்னிரு இசைக்கும், இருபத்தி நான்கு அலகுமுறைக்கும், அதற்கும் மேற்பட்ட நுண்ணிசை களுக்கும் இலக்கணம் வகுத்திருக்க, தமிழ்மொழி அறியாத வர்கள் இந்த இலக்கணக் கூறுகளைப் புரிந்து கொள்ளாமல், தாம் செவிவழி கேட்ட இசையைக் கொண்டே இலக்கணம் வகுக்க முற்பட்டதே இதற்குக் காரணம்.

வேனிற் காதையில் நாற்பெரும் பண்களும், நால்வகைச் சாதியும் என்ற இலக்கணத்திற்குச் சான்றாக,

''குரல்வா யிளிவாய்க் கேட்ட ளன்றியும்
வரன்முறை மருங்கின் ஐந்தினும் ஏழினும்
உழை முதலாகவும் உழை யீறாகவும்
குரல்முத லாகவும் குரல்ஈ றாகவும்
அகநிலை மருதமும் புறநிலை மருதமும்
அருகியன் மருதமும் பெருகியன் மருதமும்
நால்வகைச் சாதியும்நலம்பெற நோக்கி
மூவகை யியக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பித்
திறத்து வழிப்படூஉந் தெள்ளிசைக் காணத்துப்
புறத்தொரு பாணியிற் பூங்கொடி மயங்கி...''

என்ற அருமையான இசைச் சித்திரம் சொல்லப்பட்டது. சட்சமம், பஞ்சமம், என்ற குரல் இளி என்ற இடைவெளிகளைச் செவ்வையாகச் சோதித்து மத்திமம் முதல் மத்திமம் ஈறாகவும், சட்சமம் முதல் சட்சமம் ஈறாகவும், பாடற்குரிய சுருதிகளைச் சேர்த்துக் கொண்டு மருதப் பண்ணின் அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்ற நான்கு சாதிப் பண்களையும் மூன்று ஸ்தாயிகளில் இசைத்து அனுபவித்து வரும்போது மாதவி கோவலனைப் பிரிந்துத் தனது நிலையை எண்ணி நெஞ்சம் தளர்ந்தவளாய் மயங்கி வீழ்கின்றாள். இசை அவளுடைய துயரைப் போக்கும் என எண்ணினாள். ஆனால் இசையின் நெகிழ்ச்சியாலும் கோவலனது பிரிவாலும் அவள் மேலும் தளர்வுறுகின்றாள்.

# ஆய்ச்சியர் குரவை - அலகு நுட்பங்கள்

## 1. வட்டப்பாலை

(வேனிற் காதைக்கும் ஆய்ச்சியர் குரவைக்கும் இடையே யுள்ள பகுதிகளில் இசை பற்றிய சில குறிப்புகள் வருகின்றன. தொடர்ச்சி விட்டுப் போகாதிருக்கும் பொருட்டு ஆய்ச்சியர் குரவையை முன்னதாக ஆய்வு செய்து, பின்னர் அச்செய்தி களைப் பார்ப்போம்.

நாற்பெறும் பண்கள், நால்வகைச்சாதிகள், இவை வட்டப் பாலையில் தோன்றும் இலக்கணத்தை ஆய்ச்சியர் குரவை மிக அழகாக எடுத்துச் சொல்கிறது.) இடையர் குலப் பெண்கள் நடத்தும் ஒரு கூத்து என்று வெளிப்படையாகத் தோன்றும். ஆயின் உள்ளே ஆராய்ந்து பார்த்தால் அப்பெண்கள் ஏழு சுரங்களைக் குறிக்கின்றார்கள். ஒரு பண்ணின் சுரங்கள் எந்தெந்த இடத்தில் அமைந்தன என்பதை மிக அழகிய முறையில் நினைத்து நினைத்து இன்புறும்வண்ணம் மிக்க திறமையுடன் இளங்கோவடிகள் ஆய்ச்சியர் குரவையில் அமைத்துள்ளார்.

அற்புதமான நாடகப் பாணியில் கோவலன் அங்கு கொலையுண்டு விழ, அந்தக் காட்சியினின்று முற்றிலும் மாறுபட்ட ஆயர்க்குலப் பெண்டிரின் நடனத்தை நமக்கு அடுத்த காட்சியாகத் தீட்டுகின்றார்.

ஆயர்பாடியில் பசுக்களின் கண்கள் நீரைச் சொரிய, குடத்துப்பால் உறையாமலிருக்க, வெண்ணெய் உருகாம லிருக்க, இத்தீய நிமித்தங்களைக் கண்ணுற்ற மாதரி என்ற இடைமகள், ஏதோ, துன்பம் நிகழ இருக்கிறது, அதைப் போக்குவதற்கு முன்பு கண்ணன் ஆயர்ப்பெண்டிருடன் ஆடிய குரவைக் கூத்து ஆடி, பூசை செய்வோம் என்று கூறித் தன் மகளையும் சில பெண்டிரையும் அழைத்தாள். கண்ணகியை அடைக்கலமாகப் பெற்ற மாதரி இக்கூத்தை நடத்திக் கண்ணகியை மகிழ்விப்போம் என்று எண்ணினாள்.

''ஆங்கு,
தொழுவிடை யேறு குறித்து வளர்த்தார்
எழுவ ரிளங் கோதையர்''

என்று தன் மகளை நோக்கித் தொன்றுபடு முறையால் நிறுத்தி இடைமுது மகளிவர்க்குப் படைத்துக் கோட்பெயரிடுவாள்.

''குடமுத லிடமுறை யாக்குரல் துத்தம்
கைக்கிளை யுழையிளி விளரி தாரமென
விரிதரு பூங்குழல் வேண்டிய பெயரே''

ஆய்ச்சியர் குரவை : 13,1-10

பசுக்களை வளர்த்துப் பராமரித்து வரும் ஏழு இளம் பெண்களை அழைத்து இடைமுது மகளாகிய மாதரி தொன்றுபடு முறையால் அவர்களை முறையே வட்டமாக நிறுத்துகின்றாள். தொன்றுபடுமுறை என்பது இங்கு குரவை கூத்து நடத்தும் பாங்கினைச் சொல்வதோடு, ஏழு சுரங்களும் முறையே எங்ஙனம் நிற்கின்றன என்பதையும் குறிக்கின்றது. அவர்களுக்குக் கோள் பெயரிடுவாள் என்று கூறப்படுவதால், இராசி மண்டலத்தின் அமைப்பில் அவர்களை நிற்க வைக்கின்றாள் என்று பெறப்படுகிறது. மேற்றிசை முதலாக அதாவது வலமுறையாக குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என்ற ஏழு சுரங்களின் பெயர்களை அவர்களுக்கிட்டு, இராசி வட்டத்தில் இன்னின்ன வீடுகளில் அவர்கள் நிற்க வேண்டுமெனவும் கூறுகின்றாள். பெண்களின் உருவிலே சுரங்களின் வரிசையைக் காட்டிப் பண்களின் உருக்களை நமக்குக் காண்பித்துத் தரும் சிலம்பு ஆசிரியரின் திறமையை என்னவென்று சொல்வது. இராசி வட்டம் என்பது குறிப்பிடப்படுவதால் வானியலுக்கும் இசைக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உள்ளது என்பதை உணர்த்துகிறது.

''ஆழியு மாரும்போல் கீறிச் சிறுதினக்கண்
ஊழினொ ரோவொன் றுடன்கீறிச் - சூழ
எருதாதி கீழ்த்திசைக்கொண் டீராறு மெண்ணிக்
கருதி நிலக்கயிற்றைக் காண்''

என்று சினேந்திரமாலை ஆரூட சக்கரம் என்ற நூலில் கூறப்படுகிறது.

'இளி, இடபம், கற்கடகமாம் விளரி, சிங்கம் தளராத தாரமதுவாம், தளராக் குரல் கோல், தநு துத்தம், கும்பம் கிளையாம், விரால் உழை மீனமாம்'' என்றும், ''குரல் துலை, வில் துத்தம், கைக்கிளையே கும்பம், பரிய உழை மீனம்,

பாவாய் அரிதாரம், கொல்லேறு இளி, விளரி கற்கடகம், கோப்பமைந்த தொல்லேழிசை நரம்பிற்காம்'' இவ்வாறு ஏழு நரம்புகளை நிறுத்தி ''எழுவரிளங்கோதையார்'' என்ற ஏழு பெண்களையும் ஏழு நரம்பாக்கி, நரம்பு நிற்கும் நிலையிலே நிறுத்துகின்றாள் மாதரி என்ற இடைமுதுமகள். சிலப்பதிகார உரைகளில் மேலும் பல இசை இலக்கணங்கள் கூறப் பட்டுள்ளன. அவை வருமாறு:-

பாலை நான்கு வகைப்படும். அவை ஆயப்பாலை, சதுரப்பாலை, திரிகோணப் பாலை, வட்டப்பாலையாகும்.

''ஆயஞ் சதுரந் திரிகோணம் வட்டமெனப்
பாய நான்கும் பாலையாகும்''

அவற்றுள் வட்டப் பாலை வருமாறு:-

''வட்டமென்பதுவகுக்குங்காலை
ஓரேழ் தொடுத்த மண்டலமாகும்''

''சாணளவு கொண்டதொரு வட்டந் தன்மீது
பேணி யிருநாலு பெருந்திசைக் - கோணத்
திருக்கயிறு மேலோட்டி ஒன்பானு மூன்றும்
வருமுறையே மண்டலத்தை வை''

என்பது சூத்திரம். சாணுக்குச் சாணாக ஒரு வட்டம் கீறிப் பெருந்திசைகளின் மேலே இரண்டு வரம்பு கீறி, மண்டலம் செய்து, பன்னிரண்டு கோணமாக வட்டப்பாலையை அமைக்கும் முறை மேற்படி சூத்திரத்தால் கூறப்பட்டது.

''எதுரு மிராசி வலமிடமாக
எதிரா விடமீன மாக - முதிராத
ஈராறி ராசிகளை யிட்டடைவே நோக்கவே
ஏரார்ந்த மண்டலமென் றெண்''

என்று மற்றுமொரு சூத்திரம் கூறும். இடப்பட்ட பன்னிரண்டு கோணத்திற் பன்னிரண்டு இராசிகளை நிறுத்தி, இவற்றுள் நரம்புடன் இயல்வன ஏழு என்பதை சூத்திரம் உணர்த்துகிறது.

''ஏத்து மிடப மலவனுடன் சீயம்
கோற்றனு கும்பமொடு மீனமிவை பார்த்துக்
குரல் முதல் தார மிறுவாய்க் கிடந்த
நிரல் ஏழும் செம்பாலை நேர்''

இச்சூத்திரம் குரல் முதலியவை இடபத்திலிருந்து ஆரம்பித்தலைக் குறிக்கின்றது. மற்றுமொரு சூத்திரம் இதில் இடபத்தில் இளியும் கற்கடகத்தில விளரியும் சிங்கத்தில் தாரமும் துலாத்தில் குரலும் தனுசில் துத்தமும் கும்பத்தில் கைக்கிளையும் மீனத்தில் உழையும் நிற்கும் நிரலைக் குறிக்கின்றது.

''இளியிடபங் கற்கடகமாம் விளரி சிங்கந்
தளராத தாரமதுவாம் - தளராக்
குரல் கோல் தனுத்துத்தம் கும்பங் கிளையாம்
வரால் உழை மீனமாம்''

இதே நிலையில் மேலும் இரண்டு சூத்திரங்கள் துலாத்தில் குரலும் இடபத்தில் இளியும் நிற்கும் நிலையைக் கூறுகின்றன.

''துலை நிலைக் குரலுந் தநுநிலைத் துத்தமும்
நிலைபெறு கும்பத்து நேர்க்கைக் கிளையும்
மீனத் துழையும் விடைநிலத்திளியும்
மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியும்
அரியிடைத் தாரமும் அணைவுறக் கொளலே...''

என்றும்,

''குரறுலை வில் துத்தம் கைக்கிளையே கும்பம்
பரிய வுழை, மீனம், பாவா - யரிதாரங்
கொல்லே றிளிவிளரி கற்கடகங் கோப்பமைந்த
தொல்லே ழிசை நரம்பிற்காம்''

என்றும் நரம்புகள் நிற்கும் வரிசையைக் குறிக்கின்றன. இனி இந்நரம்புகளுக்கு மாத்திரைகள் கூறப்படுகின்றன.

''குரல் துத்தம் நான்கு கிளை மூன்று இரண்டாம்
குரையா வுழை இளி நான்கு - விரையா
விளரியெனில் மூன்றிரண்டு தாரமெனச் சொன்னார்
களரிசேர் கண்ணுற்றவர்''

ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் உள்ள மாத்திரை, அதாவது அலகு அல்லது காற்சுர அளவைக் குறிக்கின்றது. மேற்கூறிய சூத்திரம் வட்டப்பாலை முறை என்பது சுருதி அல்லது அலகு என்னும் காற்சுர முறையைத் தெரிவிக்கின்றது என்பது நன்கு புலப்படுகிறது. ஏழிசை பிறக்கும் முறையை மீண்டும் இங்கு உரையாசிரியர் இங்ஙனம் குறிக்கின்றார்.

''தாரத்து உழை பிறக்கும்; உழையிற் குரல் பிறக்கும்; குரலுள் இளி பிறக்கும், இளியுள் துத்தம் பிறக்கும், துத்தத்துள் விளரி பிறக்கும், விளரியுட் கைக்கிளை பிறக்குமெனக் கொள்க'' என்றனர். வண்ணப்பட்டடை என்ற Cycle of fifths என்ற அடிப்படை இலக்கணம் இங்ஙனம் கூறப்பட்டது.

இனி வட்டப்பாலையிலே நான்கு பண்களும் பிறக்கும் முறையைக் கீழ்வரும் சூத்திரம் விளம்புகிறது.

**''தாரத்துழை தோன்றப் பாலையாழ் தண்குரல்**
**ஒருமுழை தோன்றக் குறிஞ்சியாழ் - நேரே**
**இளி குரலில் தோன்ற மருதயாழ் துத்தம்**
**இளியிற் பிறக்க நெய்தலியாழ்''**

இவற்றுள் பாலையாழுள்ளே ஏழு பாலையிசை பிறக்கும் என்று கூறப்பட்டது. செம்பாலைப் பண்ணிலிருந்து ஏழ்பெரும்பாலைகளும் பிறக்கும் வகையை முன்னரே பார்த்தோம்.

**''குரல் இளியிற் பாகத்தை வாங்கியோரொன்று**
**வரையாது தாரத் துழைக்கும் - விரைவின்றி**
**எத்தும் விளரிக் கீக்க ஏந்திழையாய்**
**துத்தம் குரலாகும் சொல்''**

இந்நரம்பிற் பாலை பிறக்குமிடத்துக் குரலும் துத்தமும் இளியும் நான்கு மாத்திரை பெறும். கைக்கிளையும் விளரியும் மூன்று மாத்திரை பெறும். உழையும் தாரமும் இரண்டு மாத்திரை பெறும். இவற்றுள் குரல் குரலாய் ஒத்து நின்றது செம்பாலை. இதனில் குரலிற் பாகத்தையும் இளியிற் பாகத்தையும் வாங்கி கைக்கிளை, உழை, விளரி, தாரத்திற்கு ஓரோவொன்றைக் கொண்டு சேர்க்கத் துத்தம் குரலாய்ப் படுமலைப் பாலையாம். இவ்வாறே திரிக்க இவ்வேழு பெரும்பாலைகளும் பிறக்கும். பிறக்குங்கால் திரிந்த குரல் முதலாக ஏழும் பிறக்கும்.

அவை பிறக்குமாறு:- குரல் குரலாயது செம்பாலை, துத்தம் குரலாயது படுமலைப் பாலை. கைக்கிளை குரலாயது செவ்வழிப்பாலை. உழை குரலாயது அரும்பாலை. இளி குரலாயது கோடிப் பாலை. விளரி குரலாயது விளரிப்பாலை. தாரம் குரலாயது மேற்செம்பாலை, இங்ஙனம் வலமுறையாக

ஏழு பாலையும் கண்டுகொள்க என்று சிலப்பதிகார உரை கூறுகின்றது.

இது வலமுறை என்பதாம். மேற்கு முகமாகத் திரிதலே வலமுறையாகும்.

கிழக்கே நோக்கித் திரிதல் இடமுறையெனப்பட்டது.

குடதிசையில் குரல் நரம்பு முதல் துத்தம் கைக்கிளை உழை, இளி, விளரி, தாரம் என இவர்க்கு நிரலாக மாதரி பெயரிடுகின்றாள்.

**2. குரவைக் கூத்து**

முதலில் கோள்களின் பெயரைச் சூட்டியவள் சுரங்கள் ஆளுதற்குரிய இடங்களையும் கூறுகின்றாள்.

> ''மாயவன் என்றாள் குரலை விறல்வெள்ளை
> ஆயவன் என்றாள் இளிதன்னை - ஆய்மகள்
> பின்னையா மென் றாளோர் துத்தத்தை மற்றையார்
> முன்னையா மென் றாள் முறை''
>
> சிலப்பதிகாரம் - மதுரை காண்டம் : பாடல் 14.

இடைமுதுமகள் மாதரி, குரல் நரம்பை மாயவன் என்றாள். இளி நரம்பை வெள்ளை ஆயவன் என்றாள். துத்தம் என்ற நரம்பை ஆய்மகள் பிஞ்ஞை என்றாள். மற்றைய பெண்களைக் கைக்கிளை உழை விளரி தாரமென்றாள்.

நரம்புகளின் தான நிலைகளைக் கூறி அவைகட்குப் பெயரிட்டு மேலும் நரம்புகளின் உறவுமுறைகளையும் கூறுகின்றாள் மாதரி.

> ''மாயவன் சீருளார் பிஞ்ஞையும் தாரமும்
> வால்வெள்ளை சீரா ருழையும் விளரியும்
> கைக்கிளை பிங்ஙையிடத்தாள் வலத்துளாள்
> முத்தைக்கு நல்விளரி தான்''
>
> -சிலப்பதிகாரம் - மதுரைக் காண்டம் : பாடல் 15.

மாயவன் என்ற குரல் நரம்பின் இருபுறத்திலும் பின்னையான துத்தம் தாரமும் நின்றன. பல தேவராகிய இளி நரம்பின் இருபுறத்திலும் உழையும் விளரியும் நின்றன. கைக்கிளை என்ற நரம்பு பின்னைக்கு இடப்பக்கம் நின்றது.

முந்தையாகிய தாரத்துக்கு வலப்பக்கம் நின்றது விளரி. இச்சுரங்கள் நின்ற நிரல் வருமாறு:-

உழை ம ப பலதேவன்
0 0
கைக்கிளை க 0 0 த விளரி
0 0
பின்னை ரி நி தாரம்
0 ச
மாயவன்

"குரல் மருங்கில் பாகந்தன் மருங்கணைந்து நின்ற உழை கைக்கிளை கண்மேல் ஓரோவலகு செல்லவும் அமைப்பது துத்தங்குரலாக அக்குரல் முதல் ஏழுவகை ஓசையு நிரல்படப் பிரிந்திசைப்பது நேரிசை மண்டலம்".

(இது திரிபு சூத்திரம் என்று சிலப்பதிகார உரை கூறுகிறது. குரல் குரலாக வரும் செம்பாலைப் பண்ணில் துத்தம் குரலாகும்போது கைக்கிளை துத்தமாகிறது. அப்போது அலகெண்கள் மாறுபட்டு இடம் பெயர்கின்றன. அந்தத் திரிபு முறையை உணர்த்துகிறது மேலே கூறிய பாடல்.)

பின்னர் ஆயர்மங்கையர் கூத்துள்படுகிறார்கள்.

"அவர்தாம், செந்நிலை மண்டலத்தால் கற்கடகக் கைகோத்து
அந்நிலையே ஆடற் சீராய்ந்துளார் - முன்னைக்
குரற்கொடி தன்கிளையை நோக்கிப் பரப்புற்ற
கொல்லைப் புனத்துக் குருந்தொசித்தாற் பாடுதும்
முல்லைத் தீம்பாணி என்றாள்"

செந்நிலை மண்டலமாக வட்ட வடிவத்தில் கற்கடகக் கை என்ற நண்டு கைக்கோத்து நிற்கின்றனர் ஆயர் மகளிர். நடுவிரலும் அணிவிரலும் முன்னே நின்று மடித்து மற்றை இரண்டு விரல்களும் கோத்தல் நண்டு வடிவமான கை கோத்தலாம். குரலில் வீட்டில் நின்றவள் தனது கிளையை நோக்கி 'முல்லைத் தீம்பாணி பாடுவோம்' என்றாள்.

"குரல்மந்த மாக விளிசம னாக
வரன்முறையே துத்தம் வலியா - உரனிலா
மந்தம் விளரி பிடிப்பாள் அவள்நட்பின்
பின்றையைப் பாட்டெடுப் பாள்"

-ஆய்ச்சியர் குரவை : பாடல் 18.

சட்சமம் என்ற குரல் மந்தமாக கீழ்தானத்தில் உள்ளது. இளி (பஞ்சமம்) சமனாக மத்திய தானத்தில் உள்ளது. வரன் முறையே துத்தும் வலியாக தாரஸ்தாயியில் இடம்பெறுகிறது.

ச - மந்தம் - ச ரி க ம பா - சமநிலை - ப த நி ஸ் ரி - வலிவு நிலை - - விளரி என்ற தைவதம் - ரி க ம ப தா என்ற வலிவு நிலையில் வந்தாலும் அச்சுரத்தை மந்தமாகக் கீழ் கொண்டு வந்து விடுகிறாள். தா என்ற சுரம் தனது நட்பிற்கு பின்னுள்ள ரி என்ற ரிஷபத்திற்கு அடுத்த காந்தாரத்திலிருந்து பாட்டெடுக் கின்றாள். இவ்விதம் ச ரி க ப த என்ற ஐந்திசைப்பண் கிடைக்கிறது. இதுவே முல்லைத் தீம்பாணி என்று சொல்லக் கூடிய தற்காலத்து மோகனராகம் என்று பழந்தமிழிசையில் திரு. கோதண்டபாணி பிள்ளை அவர்கள் கூறுகிறார்கள்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் வரக்கூடிய இசைப் பகுதி களையும், அவற்றிற்கு உரையாசிரியர்கள் கொடுத்துள்ள விளக்கங்களையும், பார்த்துவிட்டுப் பின்னர் செந்நிலை மண்டிலமாகிய இராசி வட்டத்தைப் பற்றியும், பன்னிரு வீடுகளில் சுரங்களைக் கொண்ட வட்டப்பாலையைப் பற்றியும் ஆராய்வோம்.

இடைமகளிர் கைகோத்துக் கொண்டு வட்டமாக நின்று முல்லைத் தீம்பாணிப் பாடி குரவைக் கூத்து ஆடுகின்றார்கள்.

''கன்று குணிலாக் கனியுதிர்த்த மாயவன்
இன்று நம்ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயிற்
கொன்றையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி''

''பாம்பு கயிறாக் கடல் கடைந்த மாயவன்
ஈங்கு நம் ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயில்
ஆம்பலந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழி''

''கொல்லையஞ்சாரல் குருந்தொசித்த மாயவன்
எல்லை நம்ஆனுள் வருமேல் அவன் வாயில்
முல்லையந் தீங்குழல் கேளாமோ தோழீ''

இப்பாடல்களின் பொருள்: ஆநிரை மேய்க்கின்றபொழுது விளங்கனியை உதிர்க்க வேண்டி பசுவின் கன்றைக் குறுந்தடியாகக் கொண்டு உதிர்த்த மாயவன் நாம் வழிபட்டால் இங்கு வருவான். அங்ஙனம். வந்தால் அவன் ஊதும் கொன்றையம் குழலோசையைக் கேட்போமாக' என்றும்,

வாசுகி என்னும் பாம்பைக் கயிறாகக் கொண்டு கடலைக் கடைந்த மாயவன் ஈங்கு நம் ஆனிடத்து வருவானாகில் அவன் ஊதும் இனிய ஆம்பலங் குழலோசையை நாம் கேட்கலாம் என்றும், 'நம் கொல்லையில் வஞ்சனையால் குருந்த மரமாக நின்ற அரக்கனை மாய்த்த மாயவன் நமது ஆநிரையுள் வருவானேல் அவனது இனிய முல்லைத்தீங்குழலைக் கேட்டு இன்புறுவோமாக' என்று ஆயர்ப் பெண்கள் குரவைப் பாடல் பாடிக் குரவைக் கூத்து ஆடுகிறார்கள்.

கொன்றை, ஆம்பல், முல்லை என்பன சில கருவிகள். அவற்றைப் பண்ணென்று கொள்பவரும் உளர். ஆனால் ஆம்பலும் முல்லையுமே பண்ணாதற்குரியன. கொன்றை யென ஒரு பண் இல்லை. இதனுள் குழல் என்பது வங்கியத்துக்குப் பொதுப் பெயர்.

குழல் மூங்கில், சந்தனம், வெண்கலம், செங்காலி, கருங்காலி என ஐந்து வகைப் பொருள்களால் செய்யப் படுகிறது.

''ஓங்கிய மூங்கில் உயர்சந்து வெண்கலமே
பாங்குறு செங்காலி கருங்காலி - பூங்குழலாய்
கண்ண னுவந்த கழைக்கிவைக ளாமென்றார்
பண்ணமைந்த நூல்வல்லோர் பார்த்து''

- சிலப்பதிகாரம் உரை.

இவற்றுள் மூங்கிலிற் செய்வது உத்தமம். வெண்கலம் மத்திமம். மற்றவை அதமம். மூங்கிலால் செய்த குழல் நீடித்து இருக்கும். வெங்கலத்தில் செய்யப்படும் குழல் உறுதியாக இருக்கும். மரத்தால் ஆன குழலும் ஒருவாறு நன்றாக இருக்கும். மரத்தால் செய்யப்படும் குழல் அம்மரத்தின் உயர்ந்த தன்மைக்கேற்ப தரம் பெறும்.

''உயர்ந்தன சமதலத் தோங்கிக் கானான்கின்
மயங்காமை நின்ற மரத்தின் - மயங்காமே
முற்றி யமர்மரந் தன்னை முதறடிந்து
குற்றமிலோ ராண்டிற் கொளல்''

குழல் செய்வதற்குரிய மரம் நன்கு பாதுகாக்கப்பட்ட சமநிலத்தில் நெடிது வளர்ந்ததாய் அதிக இளமையோ முதுமையோ அற்றதாய்ப் பதமாக இருக்கவேண்டும்.

**3. குழலின் இலக்கணம்**

பின்னர் குழலின் நீளம், அளவு, துளையளவு இலக்கணம் ஆகியவை கூறப்படுகிறது.

''சொல்லு மிதற்களவு நாலைந்தாஞ் சுற்றளவு
நஃலுவிர னாலரையா நன்னுதலாய் - மெல்லத்
துளையளவு நெல்லரிசி தூம்பிட மாய
வளை வலமேல் வங்கியமென்''

'குழலின் நீளம் இருபது விரற்கடை. இதில் தூபமுகத்தில் இரண்டு அங்குலம் நீக்கி, முதல் வாய்விட்டு பின்னர் ஏழு அங்குலம் விட்டு வளை வாயிலும் இரண்டு நீக்கி, நடுவில் உள்ள ஒன்பது அங்குலத்தில், எட்டுத் துளையிடப்படும். இவற்றுள் ஒன்று முத்திரை என்று சுழித்து நீக்கி, மிகுந்த ஏழு துளைகளிலும் ஏழு விரல் வைத்து ஊதப்படும். துளைகளின் இடைப்பரப்பு ஒரு விரல் அகலம் கொள்ளப்படும். ஒரு விரற்கடை என்பது ஒரு அங்குலம் அளவு. பின்னர்

''இரு விரல்கள் நீக்கி முதல்வாயேழ் நீக்கி
மருவு துளையெட்டு மன்னும் - பெருவிரல்கள்
நாலஞ்சு கொள்க பரப்பென்ப நன்னுதலாய்
கோலஞ்செய் வங்கியத்தின் கூறு''

என்று குழலின் பரப்பு, துளைகளின் பரப்பு, ஆகியவை கூறியபின், விரல்களைத் துளைகளில் எங்ஙனம் பொருத்தி, ஏழிசையை எழுப்புவது என்ற விவரம் கூறப்படுகிறது.

''வளைவா யருகொன்று முத்திரையாய் நீக்கித்
துளையேழில் நின்ற விரல்கள் - விளையாட்
டிடமூன்று நான்குவல மென்றார் காணேகா
வடமாரு மென்முலையாய் வைத்து''

இவ்வங்கியத்தை ஊதுமிடத்து வளைவாய்ச் சேர்ந்த துறையை முத்திரை என்று நீக்கி, முன்னின்ற ஏழினையும் ஏழு விரல் பற்றி வாசித்தலாகும். ஏழு விரல்களாவன: இடக்கையிற் பெருவிரலும் சிறு விரலும் நீக்கி, மற்றை மூன்று விரலும் வலக்கையிற் பெருவிர லொழிந்த நான்கு விரலும் ஆக ஏழு விரல்களாகும்.

இவ்வங்கியத்தின் ஏழு துளைகளினின்று இசை பிறக்கிறது. அவை ஏழு எழுத்தாக ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்பவையாம். இவ்வேழு சுரத்தையும் மாத்திரைப்படுத்தி, அதாவது சுரங்களின் தானங்களை அளவுப்படுத்தித் தொழில் செய்ய, இவற்றுள் ஏழிசையும் பிறக்கும். ஏழிசையாவன: சட்சமம், இடபம், காந்தாரம், மத்திமம், பஞ்சமம், தைவதம், நிடாதம் என்பன. இவை பிறந்து இவற்றுளே பண்கள் பிறக்கும். அது எங்ஙனமென்று கீழ்வரும் சூத்திரம் கூறும்.

**''சரிகம பதநியென்றே யெழுத்தாற் றானம்**
**வரிபரந்த கண்ணினாய் இவற்றுள் வைத்துத் - தெரிவரிய**
**ஏழிசையும் தோன்றும் இவற்றுள்ளே பண்பிறக்கும்**
**சூழ்முதலாம் சுத்தத் துளை''**

இதுவரை பொதுவாக இசை பற்றிய செய்திகளைப் பார்த்தோம். இனி வட்டப்பாலை என்ற ஆய்ச்சியர் குரவை எங்ஙனம் தமிழிசை இலக்கணத்தைத் திறம்பட எடுத்துக் கூறுகின்றது என்பதை ஆராய்வோம்.

**4. வட்டப்பாலை - அலகுமுறை**

பாலை நான்கு வகைப்படும். அவை ஆயப்பாலை, சதுரப்பாலை, திரிகோணப்பாலை, வட்டப்பாலை, என்பவையாம். பாலை என்பது தாய்ராகம் என்ற பொருளில் முன்னரே வந்துள்ளது. செம்பாலை, படுமலைப் பாலை, செவ்வழிப் பாலை, என்றிவ்வாறு தாய்ராகம் அல்லது மேள ராகம் (Scales) இவற்றிற்குக் கூறப்பட்டது. பாலை நிலை வேறு, பண்ணு நிலை வேறு என்றவாறு, ஒரு தாய் ராகம் ஆரோகணம் அவரோகணம் இவற்றைக் காட்டப் பண்ணாகும். பண்ணு நிலை பல கிரியைகளால் பண்ணிப்படுத்தப் படுகின்றது என்பதனை முன்னரே பார்த்தோம். இங்கு ஆயப்பாலை, வட்டப்பாலை, திரிகோணப் பாலை, சதுரப் பாலை, என்பவை இசையின் இலக்கணத்தைக் கூறுகின்றன. ஐந்திசை, ஏழிசை, பன்னிரு இசை என்ற முறைகளை முன்பகுதிகளில் விரிவாக ஆராய்ந்தோம். இனி இந்நான்கு இசை முறைகள் எவற்றைக் குறிக்கின்றன என்று ஆய்வு செய்வோம்.

ஐந்திசையானது முற்றிசைகளைக் கொண்ட இசை இலக்கணம். ஏழிசை என்பது ஐந்து முற்றிசைகளும், இரண்டு

குற்றிசைகளும் கொண்ட இசைமுறை. பன்னிரு இசைமுறை, பன்னிரு அரைச் சுரங்களைக் கொண்ட இசை இலக்கணம். ஆங்கிலத்தில் இவை கீழ்வருமாறு பெயர் பெறும்.

| | | |
|---|---|---|
| ஐந்திசை | - | Penta-tonic |
| ஏழிசை | - | Dia-tonic |
| பன்னிரு இசை | - | Chromatic |

ஐந்திசைப் பண்கள் ஔடவம் எனவும், ஆறு சுரங்கள் கொண்ட பண்கள் ஷாடவம் என்றும், ஏழிசைப் பண்கள் சம்பூரணம் என்றும், கர்நாடக இசையில் அழைக்கப்பெறும்.

தமிழிசையில் இப்பண்களைப் பண், திறம், திறத்திறம் என்று கூறுவர். பொதுவாக ஏழிசைப் பண்கள் ஏழு சுரங்களைக் கொண்டதாயின் சுரங்களின் பல்வேறுவகையான கூட்டுறவினால் எண்ணற்ற பண்கள் உருப்பெறுகின்றன. இன்றும் தென்னிந்திய இசையில் பன்னிரு அரைச்சுரங்களைக் காட்டிலும் நுண்ணியதான சுரங்கள் ஏராளமாகக் கையாளப் படுகின்றன. அரைச் சுரத்தில் பாதியாகிய காற்சுரம் தமிழிசையில் அலகு என்றும், பின்னர் கர்நாடக இசையில் சுருதி என்றும் பெயர் பெறுகிறது. சுரங்கள் ஓரலகு, ஈரலகு, மூவலகு என்றும், ஏகஸ்ருதி, திவிஸ்ருதி, திஸ்ருதி, சதுர்ஸ்ருதி, பஞ்சஸ்ருதி, ஷட்ஸ்ருதி என்றும் பெயர் பெறுகின்றன. இந்த அலகு அல்லது சுருதி என்ற காற்சுரம் மேனாட்டு இசையில் quarter tone அல்லது enharmonic என்று அழைக்கப்படுகிறது. இந்த காற்சுர இசையை இலக்கண பூர்வமாக எடுத்துக்காட்டி, நமது பண்களுக்குரிய அடிப்படை இலக்கணத்தைத் தெள்ளத் தெளிய விளக்கும் ஒப்பற்ற தமிழிசை முறையே இந்த வட்டப்பாலையாகும்.

இந்த வட்டப்பாலையை வகுத்து ஓரேழ் தொடுத்த மண்டலமாகப் பாலைகளை நிறுத்தி, பண்களைப் பிறக்கச் செய்யும் தமிழிசை இலக்கணம் இசையுலகில் காணும் பல குழப்பங்களைப் போக்கவல்லது என்று நாம் உறுதியாகக் கூறலாம். இராசி மண்டலமாக பன்னிரு வீடுகளை அமைத்து, அவற்றில் ஏழு வீடுகளில் சுரங்களை அமைத்து, பாலை களையும் யாழ்வகைகளையும் நிறுவுவது தமிழிசைப் பண்பாடு. இம்முறை பின்னர் வந்த கர்நாடக இசை நூல்கள் எவற்றிலும் குறிப்பிடப்படவில்லை. கிரேக்க இசையில்

இவ்விதம் இராசிமுறை (zodiac) பற்றிக் குறிப்புகள் வருகின்றன. கிரேக்கர், தாம் இந்த இசை இலக்கணத்தை எகிப்திய நாட்டிலிருந்தே பெற்றோம் என்று ஒப்புக் கொள்கிறார்கள். கிரேக்க இசையைப் பற்றி ஆராயும் இக்கால இசைவல்லுநர்கள், இசையைப் பற்றிக் கூறிவரும்போது, இராசி மண்டலத்தைப் பற்றி ஏன் குறிப்பிடுகிறார்கள் என்று திகைப்பு கொண்டனர். இசை இலக்கணத்தையும் இசை வரலாற்றையும் ஆய்வு செய்யும்பொழுது நமக்குப் பண்டைத் தமிழிசையின் தொன்மையும், அதன் பெருமையும் நன்கு தெரிய வரும் என்பதில் ஐயமில்லை. காற்சுர முறையை விளக்கும் வட்டப்பாலையோடு ½ அலகு, ¼ அலகு முறைகளாகிய மேலும் நுண்ணிய இசை இலக்கணங்களையும் தமிழிசை மரபு விளக்கும்.

வட்டப்பாலையை அமைக்கும் முறையைப் பல சூத்திரங்களின் வாயிலாக அறிந்து முன்னரே வைத்தோம். ஆயினும் எந்த பாலை, எந்த ராகத்தைக் குறிக்கிறது. முதலில் தோன்றிய பண் எது போன்ற விவரங்களை அறிவது கடினமான வேலையேயோகும். ஏனெனில் காலவெள்ளத்தால் மரபில், நூல்களில் பல மாறுபாடு கொண்ட கருத்துகள் நிலவி வருகின்றன. அக்காலத்தில் என்ன பொருள் கொண்டார்கள் என்பதை அறிவதும் சிரமமான காரியமே. வாழையடி வாழையாக மரபைக் காத்து வந்த இசைக் கலைஞர்கள், இசையின் அடிப்படை இலக்கணத்தை அறவே கைவிட்டு விட்டார்கள். பயிலும் வழக்கில் மட்டும் அழியா மரபாகிய பண்கள் என்னும் கோட்டை முற்றிலும் சிதைந்துவிடாமல் ஓரளவு உயிரோட்டத்துடனேயே இருக்கின்றது. ஆகவே சூத்திரங்கள் கூறும் கருத்துகளை வரிசைப்படுத்தி, அவற்றின் மூலம் கிடைக்கும் சாத்திரப் பூர்வமான கொள்கைகளைத் தொகுத்து எடுக்க வேண்டிய அரிய முயற்சி நம்மை எதிர்கொண்டுள்ளது. இதுவரை சிலப்பதிகாரத்தைப் பற்றி மேற்கொள்ளப்பட்ட ஆராய்ச்சி நூல்கள், நமக்கு பெரிதும் உதவும் என்பது முற்றிலும் உண்மை.

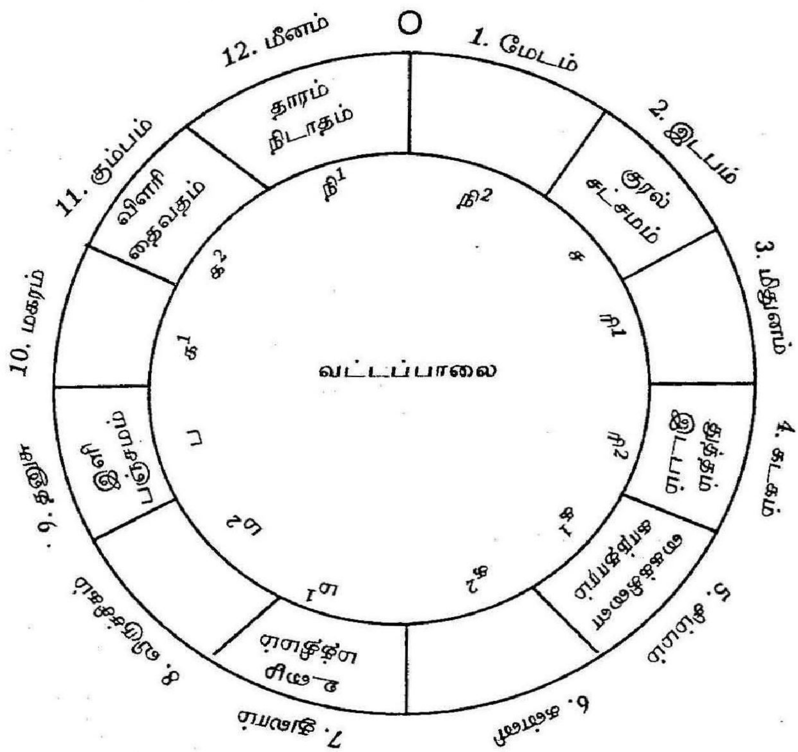
### 5. இராசி வட்டம்

வட்டபாப்பாலையைப் பற்றி வரும் சூத்திரங்களைக் கொண்டு ஒவ்வொரு பாலைக்கும் உள்ள சுரஸ்தானங்களை முதலில் நிலைநிறுத்துவோம்.

''ஏத்தும் இடபம் அலவனுடன் சீயங்
கோற்றனுக் கும்பமொடு மீனமிவை - பார்த்து
குரன் முதற்றார மிறுவாய்க் கிடந்த
நிரலேழும் செம்பாலை நேர்''

இதன்படி, குரல் இடபத் தானத்திலும், துத்தம் கடகத்திலும், கைக்கிளை சிம்மத்திலும், உழை கோலாகிய துலாத்திலும், இளி தனுசிலும், விளரி கும்பத்திலும், தாரம் மீனத்திலும் இடம் பெறுகின்றன. இப்பாலையின் நிரல் செம்பாலைப் பண்ணைக் குறிக்கிறது என்று சூத்திரம் கூறுகிறது. செம்பாலைப் பண்தான் முதற்பண் என்றும் கூறப்பட்டுள்ளது. வட்டப்பாலையில் மேற்படி நிரல் நிற்கும் வகை:

**6. மருதயாழ் (குரல் – இடபம்)**




மேற்காணும் சக்கரத்தின்படி சட்சமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சதுசுருதி

தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் ஆக (C D E♭ F G A B♭) கரகரப்ரியா, மேளம் கிடைக்கிறது. செம்பாலை என்னும் முதற்பண் சங்கராபரணமா அல்லது அரிக்காம்போதியா என்பது மற்றொரு முரண்பாடுள்ள வழக்கு. கரகரப்ரியா என்பது சுத்த மேளம் என்றும், சாம கானம் அந்த ராகத்திலேதான் பாடப்பட்டது என்றும் ஒரு வழக்கு உண்டு. கிரேக்க இசையில் இதற்கு இணையான டோரியன் மோட் தான் முதற்பண் என்று கூறும் வழக்கும் இருந்ததாகத் தெரிகிறது. முதற்பண் இன்னது என்பதைத் தீர்மானிப்பதிலேயே நமக்குப் பல இடையூறுகள் தோன்றுகின்றன. நமக்குக் கிடைக்கும் சூத்திரங்கள் உரையாசிரியர்களால் தரப்பட்டவை. ஆகவே அவர்கள் காலத்திலேயே எத்தனை கருத்து வேறுபாடுகள் இருந்தன என்பவை நமக்குப் புரியாத புதிராகவே உள்ளது.

இதேபோன்று மற்றொரு சூத்திரம் குரல் முதலானவை துலாம் வீட்டில் இருந்து ஆரம்பித்து எவ்விதம் ஒரு பாலையை உருவாக்குகின்றது என்று கூறுகிறது.

**சூத்திரம் வருமாறு:**

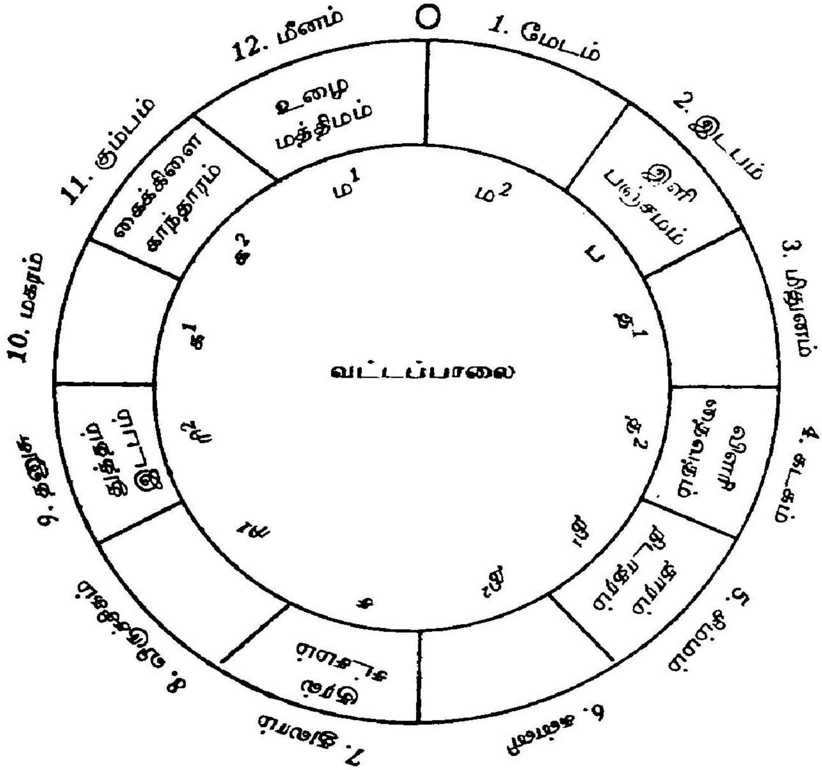
> ''துலை நிலைக்குரலும் தனுநிலைத் துத்தமும்
> நிலைபெறு கும்பத்து நேர்கைக்கிளையும்
> மீனத் துழையும் விடைநிலத்து இளியும்
> மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியும்
> அரியிடைத் தாரமும் அணைவுறக் கொளலே''

இந்த சூத்திரத்தின்படி வட்டப் பாலையில் நிறுவப்பெறும் பாலை பின்வருமாறு:

### 7. குறிஞ்சி யாழ்

பின்வரும் சூத்திரத்தின்படி சட்சமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி, தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் ஆக (C D E F G A B♭) அரிகாம்போதி ராகம் கிடைக்கின்றது. 'குரல் முதலாகவும், குரல் ஈறாகவும், உழை முதலாகவும் உழை ஈறாகவும்' என்றபடி பஞ்சம சுருதி மத்திம சுருதியாக இந்த இரு பாலைகளும் அமைகின்றன. பின்னர் 'நால்வகை யாழாம் நாற்பெரும் பண்களே' என்ற வழக்கின்படி இந்த இருபாலைகளும் முறையே மருத யாழ், குறிஞ்சி யாழ், என்ற பெயரைப் பெறுகின்றன. நால்வகை யாழ்

**குறிஞ்சி யாழ் (குரல் – துலாம்)**




என்ற நிலையில் இந்த இரு பாலைகளும் செம்பாலைப் பண் அல்லது பாலை யாழ் என்ற பெயரைப் பெறவில்லை. நாற்பெரும் பண்களும் நால்வகை யாழாக நிற்கின்றன. மருத யாழ், குறிஞ்சி யாழ், பாலை யாழ், நெய்தல் யாழ் என நால்வகையாகின்றன. நால்வகை யாழ் அல்லது நாற்பெரும் பண்கள் மீண்டும் நால்வகை சாதியாகப் பெருகுகின்றன. அவையே அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்பன. வேனிற் காதையில் சான்றாக அகநிலை மருதம், புறநிலை மருதம், அருகியல் மருதம், பெருகியல் மருதம் என நால்வகை சாதிகளும் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. மருத யாழில் மருதப்பண் முதன்மைப் பண்ணாக நிறுத்தப்பட்டுப் பின்னர் குரல் திரிபால் பிற பண்கள் இசைக்கப்படும். அத்துணைப் பண்களும் சாதி வகைகளும் முற்றிலுமாகக் கூறப்பட்டுள்ள இசை இலக்கண நூல்கள் நமக்குக் கிடைக்காமல் போயிற்று. சிலப்பதிகாரத்தில் இங்கொன்றும் அங்கொன்றுமாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ள செய்திகளையும் உரையாசிரியர்கள் விளக்கமும் ஓரளவு குழப்பமும் உண்டாக்கக்கூடிய

உரைகளை எழுதி வைத்ததையும், ஆதாரமாகக் கொண்டுதான் தமிழிசையின் இலக்கணத்தை அறிய வேண்டியவர் களாகிறோம். பிற்கால ஆசிரியர்கள் தமிழிசை மரபைப் புரிந்து கொள்ளாமல் தாறுமாறான கொள்கைகளைப் பரப்பியதும் நமது தடைகளுக்குக் காரணமாகும்.

கரகரப்ரியா என்ற இராகமே முதற்பண் என்று வடநாட்டினரும் நம்பிய காலம் இருந்தது. கிரேக்கர்களும் அவ்விதம் கொண்டிருந்தனர். ஆனால் பிற்காலத்தில் அவர்கள் சங்கராபரணம் என்ற C Major ராகம்தான் முதன்மையானது என்று ஏற்படுத்திக் கொண்டுவிட்டார்கள். தமிழிசையில் குரல் குரலாக வரும் செம்பாலைப் பண் சங்கராபரணம் என்று கொள்வதற்கு வாய்ப்பு உள்ளது. ஆனால் யாழ் நூல் ஆசிரியர் சுவாமி விபுலானந்த அடிகள் அரிக்காம்போதியே முதற் பண்ணாகிய செம்பாலைப் பண் என்று கொள்கிறார்கள். அதற்கு அவர்கள் கூறும் விளக்கம் 'தாரத்துட் தோன்றும் உழை' என்ற சூத்திரத்தின்படி, தாரமே முதற் சுரமாகத் தோன்றியது. அதுவும் கைசிகி நிஷாதமாகத் தோன்றியது என்று கூறுகிறார்கள். அந்த ஒரு சூத்திரம் அரிக்காம்போதிக்கு இலக்கணம் கூறுகிறது என்று சொல்லலாம். அதுவே முதற்பண் என்று கொள்ள வேண்டியதில்லை என்பது என் கருத்து. ஏனெனில் மத்திமத்திலிருந்து வண்ணப்பட்டடையாக ம ச ப ரி த க நி என்று நிரல்படுத்தினால் சங்காரபரண மேளம் கிடைக்கிறது. இதுவே மத்யம கிராமம் என்று சொன்னாலும் சாலப் பொருந்தும். அதேபோன்று சட்சமத்திலிருந்து வண்ணப் பட்டடையாக சபரிதகநிம$^2$ என்று கல்யாணி மேளம் கிடைக்கிறது. இதுவே சட்ஜகிராமம் என்று கொள்வது சாலப் பொருந்தும். இன்றும் யாழ்க் குடும்பத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் வீணையில் சங்கராபரண மேளம் அல்லது கல்யாணி மேளம் கட்டுவது வழக்கில் உள்ளது. சுத்த மத்திமம், பிரதிமத்திமம் இரண்டும் வழக்கில் உள்ளது. சுத்த மத்திமம், பிரதி மத்திமம், கொண்ட இரண்டு பெரும் பண்களாக இவை திகழ்கின்றன. குறைந்த நிஷாதத்தை உடைய அரிகாம்போதியோ, கரகரப்ரியாவோ முதற் பண்ணாக வருவதற்கு உரியன அன்று. மேனாட்டு வழக்கில் காகலி நிஷாதம் (leading note) இல்லாத மேளத்தை அவர்களால் எண்ணிப் பார்க்கவும் முடியாது.

அரங்கேற்று காதையில் ஏழ்பெரும் பாலைகளும் செம்பாலை, படுமலை, செவ்வழி, அரும்பாலை, கோடிப்

பாலை, விளரிப்பாலை, மேற்செம்பாலை என்ற வரிசையில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் உள்ள உரை வருமாறு:

''இனி வட்டப் பாலையிலே நாலு பண்ணும் பிறக்கும்''

''தாரத்தில் தோன்றப் பாலை யாழ் தண் குரல் ஒருமுழை
தோன்றக் குறிஞ்சி யாழ் - நேரே இளி குரலிற்றோன்ற
மருத யாழ், துத்தம் இளியிற் பிறக்க நெய்தல் யாழ்''

இவற்றுள் பாலையாழிலே ஏழு பாலையிசை பிறக்கும்.

''குரலிளியிற் பாகத்தை வாங்கியோரொன்று
வரையாது தாரத்துழைக்கும்
வரைவின்றி ஏத்தும் விளரி கிளைக்கீக்க
ஏந்திழையாய் துத்தங் குரலாகும் சொல்''

இந்நரம்பிற் பாலை பிறக்குமிடத்துக் குரலும் துத்தமும் இளியும் நான்கு மாத்திரை பெறும். கைக்கிளையும் விளரியும் மூன்று மாத்திரை பெறும். உழையும் தாரமும் இரண்டு மாத்திரை பெறும். இவற்றுள் குரல் குரலாய் ஒத்து நின்றது செம்பாலை, இதனிற் குரலிற் பாகத்தையும் வாங்கிக் கைக்கிளை உழை, விளரி தாரத்திற்கு ஓரோவொன்றைக் கொண்டு சேர்க்க துத்தம் குரலாய்ப் படுமலைப் பாலையாம். இவ்வாறே திரிக்க இவ்வேழு பெரும்பாலைகளும் பிறக்கும்.

''பிறக்குங்கால் திரிந்த குரல் முதலாக ஏழும் பிறக்கும்''

அவை பிறக்குமாறு: குரல் குரலாயது செம்பாலை; துத்தம் குரலாயது படுமலைப் பாலை, கைக்கிளை குரலாயது செவ்வழிப் பாலை, உழை குரலாயது அரும்பாலை, இளி குரலாயது கோடிப்பாலை, விளரி குரலாயது விளரிப் பாலை, தாரம் குரலாயது மேற்செம்பாலை என வலமுறையே ஏழு பாலையும் கண்டுகொள்க

-சிலப்பதிகாரம் உரை - ஆய்ச்சியர் குரவை

குரல் குரலாயது செம்பாலை என்றே பெரும்பாலும் கூறப்படுகிறது. வேறு பலவிதமான நிரல்களும் காணப் படுகின்றன. குரல் என்பது முதல் சுரம் அல்லது சட்சமம்தான் என்பது யாவரும் அறிந்த உண்மை. ஆங்கிலத்திலும் tone

என்பதே குரல். Tonic note என்பது ஆதார சட்ஜமம். ஆதார சட்ஜமான குரலானது எந்த சுரத்திலிருந்தும் பிறக்கலாம். குரல் பிறக்கும் வீட்டிற்கேற்ப சுர ஸ்தானங்கள் அமைந்து புதிய புதிய பண்கள் அமைகின்றன.

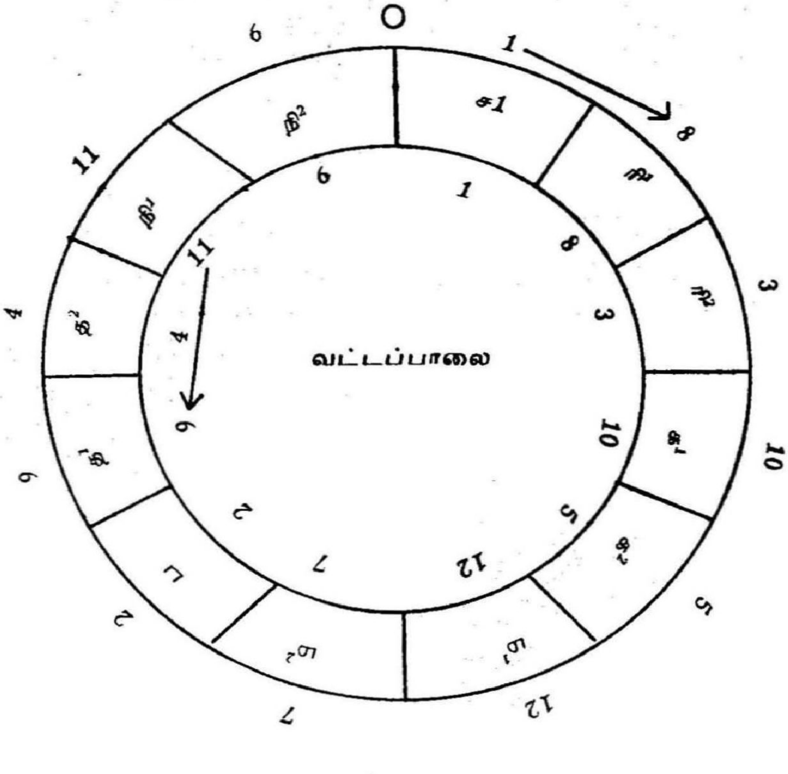
ஏழிசையின் பெயர்களும் அவற்றிற்குரிய ஒலிகளும் கீழ்வருமாறு தமிழ் நிகண்டில் காணப்படுகின்றன:

''குரலே, துத்தம், கைக்கிளை, உழையே
இளியே, விளரி, தாரம் என்றிவை
ஏழ்வகை இசைக்கும் எய்தும் பெயரே
சவ்வும், ரிவ்வும், கவ்வும், மவ்வும்
பவ்வும், தவ்வும், நிவ்வும், என்றிவை
ஏழும் அவற்றின் எழுத்தேயாகும்''

-திவாகரம் - இசைப்பகுதி

## 8. பன்னிரு அரைச்சுரங்கள்

இந்த ஏழு சுரங்களும் வட்டப்பாலையில் இளிக்கிரமமாய் (cycle of fifths) ஐந்து ஐந்தாக வண்ணப் பட்டடையாகவும்,



உழைக்கிரமமாய் (cycle of fourths) நான்கு நான்காகவும் சுற்றி வரும்போது பன்னிரு அரைச் சுரங்கள் (12 semi tones) பெறப்படுகின்றன.

வட்டப்பாலையில் உள்ள பன்னிரண்டு இராசி வீடுகளில் சரிகமபா என்று வண்ணப் பட்டடையாகச் சுற்றி வந்தால், பன்னிரு வீடுகளும், பன்னிரு அரைச் சுரங்களால் நிறைவு பெறுகின்றன. குரல் அல்லது சட்சமத்தில் ஆரம்பிக்கும் இந்த வட்டம் பன்னிரு சுரங்களும் பூர்த்தியாகி சுத்த மத்திமத்தில் வந்து முடிந்து மீண்டும் சட்சமத்தை வந்தடைகிறது. இப்பன்னிரு சுரங்களையும் நாம் பெறுவதற்குள் ஏழு ஸ்தாயிகளைக் கடந்துவிடுகிறோம். இந்த ஏழு ஸ்தாயிகளை அமைத்து ஏற்படுத்தியுள்ள கருவியே மேனாட்டுப் பியானோ என்னும் கருவி. பண்டைய நாளில் 'ஆயிரம் நரம்பிற்றே' 'ஆதியாழ்' என்று இருந்தபடியால் மேலும் பல ஸ்தாயிகளைக் கொண்ட பிரும்மாண்டமான கருவிகளை அமைத்திருந்தார்கள் எனக் கொள்ளலாம். கிறிஸ்துவரின் ஆலயங்களில் ஆர்கன் என்ற கருவிக்கு உள்ள கட்டைகள் (Reeds) ஒரு பெரிய அறையில் நிறைந்து காணப்படுகிறது. இதுபோன்று அக்காலத்திலும் பல ஸ்தாயிகளைக் கொண்ட பிரம்மாண்டமான கருவிகள் இருந்தன என்பதை நாம் அறியலாம்.

வண்ணப் பட்டடையாக இப்பன்னிரு சுரங்களை அடைவது பற்றி ஆங்கில இசை நூல்களும் நல்ல விளக்கத்தைக் கொடுக்கின்றன.*

---

*"If. from the bottom C of a modern Piano Forte we proceed to super-impose a series of perfect fifths to carry us to the top note C, twelve in all, we will find that in doing so we have apparently spanned exactly seven octaves. The acoustical truth of the matter is, however, that the succession C.G.D.A.E.F sharp etc. to be tuned to the true vibration ratio 2:3 place B sharp at a slightly higher pitch than the last C of the seventh octave, tuned to the ratio 1:2 a small but appreciable interval. This fact was well known to the ancient Greeks, as the term for it, the 'phythagorean Comma' indicates. An octave diatonic scale consisting of acoustically correct intervals would be said to represent 'Just intonation' and such fastidiousness was possible in the early, comparitively non-chromatic music of the modes, but with the advent of a greater chromaticism, followed by the appearance of keys and key modulation. Certain tonal troubles began, affecting organs, harpsichords and clavichords and even such fretted instruments as lutes and guitars. It was found that even the near-by keys to C major were somewhat out-

. பைதகோரியன் கம்மா (Pythogorian Comma) என்பதை நமது இசையில் 'பிரமாண சுருதி' என்று கூறுவர். மேனாட்டினர் இசையைப் பல ஸ்தாயிகளாகப் பெருக்கி வானை முட்டும் பேரிசையாகச் செய்ய, நம் தமிழ் மரபினர் இசையை ஒரு சக்கர வடிவாக அமைத்து, பன்னிரு வீடுகளையும் அதில் பல்வேறு நுண் சுரங்களாகப் பிரித்து, மிகமிக நுட்பமான இசை இலக்கணத்தை வகுத்தனர். மேலும் சுரங்களின் உட்பிரிவுகளையும் நுண் பாகங்களையும் வட்டப்பாலை, திரிகோணப் பாலை, சதுரப்பாலை இவற்றின் இலக்கணங்களை ஆராயும்போது பார்க்கலாம்.

இந்தப் பல்வேறு சுரக் கூட்டங்களில் செம்பாலைப் பண்ணே முதற் பண்ணாக அமைந்தது எப்படி என்பதை ஆராய்வோம். மேற்கண்டபடி இசையின் நுட்பங்களை இவ்வளவு தூரம் ஆராய்ந்தவர்களுக்கு செம்மையான பண் எது என்று தெரிந்திருக்காது என்று எண்ணுவதில் நியாயமில்லை. பழங்குடிகள் வெறும் பண்படாத இசையைத்தான் (primitive music) பயின்று வந்தனர் என்று நாம் எண்ண இடமில்லை. இக்காலத்தில் அடிப்படை இலக்கணங்களைச் சிறிதும் அறியாது ஒவ்வொருவரும் தம் மனம் போனபடி இலக்கணம் கூறும் வழக்கம் பெருகி வருகிறது. செம்பாலைப் பண் என்பதும், பாலையாழ் என்பதும் ஒரே பண்ணைக் குறிக்கும் என்பதை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். ஏழ்பெரும் பாலையாக வருமிடத்து குரல் குரலாய் வரும் செம்பாலைப் பண்:

> "பாலை குறிஞ்சி மருதஞ் செவ்வழியென
> நால்வகை யாழா நாற்பெரும் பண்ணே"

என்று நாற்பெரும் பண்ணாக வருமிடத்து பாலை யாழாகிறது. வேனிற் காதையில் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது மருத யாழின் இலக்கணம். நால்வகை யாழுக்கும், மருத யாழின் முதன்மைப்

---

of-tune, and a consequent compromise such used in the period was the mean-tone temperament, which can be described roughly as a tuning which kept the major thirds accurate while adapting other intervals.

This permitted comfortable use of possibly six major and three minor keys...."

(Page 180 - A History of Music - William L. Smoldon, London - Herbert- Jenkins 1965)

பண் கரகரப்ரியா ராகமாக அமைந்ததையும் குறிஞ்சி யாழின் முதன்மைப் பண் அரிகாம்போதி ராகமாக அமைந்ததையும் ஏற்கனவே வட்டப்பாலையில் அமைத்துப் பார்த்தோம்.

**''தாரத்துழை தோன்ற பாலையாழ் தண்குர**
**லோருழை தோன்ற குறிஞ்சியாழ் - நேரே**
**இளிகுரலிற் றோன்ற மருத யாழ் துத்த**
**மிளியிற் பிறக்க நெய்தல் யாழ்''**

மேற்கண்ட வட்டப்பாலை முறையை,

**''ஏத்துமிடப மலவனுடன் சீயங்**
**கோற்றனுக் கும்பமொடு மீனமவை பார்த்து**
**குரன் முதற் றார மிறுவாய்க் கிடந்த**
**நிரலேழுஞ் செம்பாலை நேர்''**

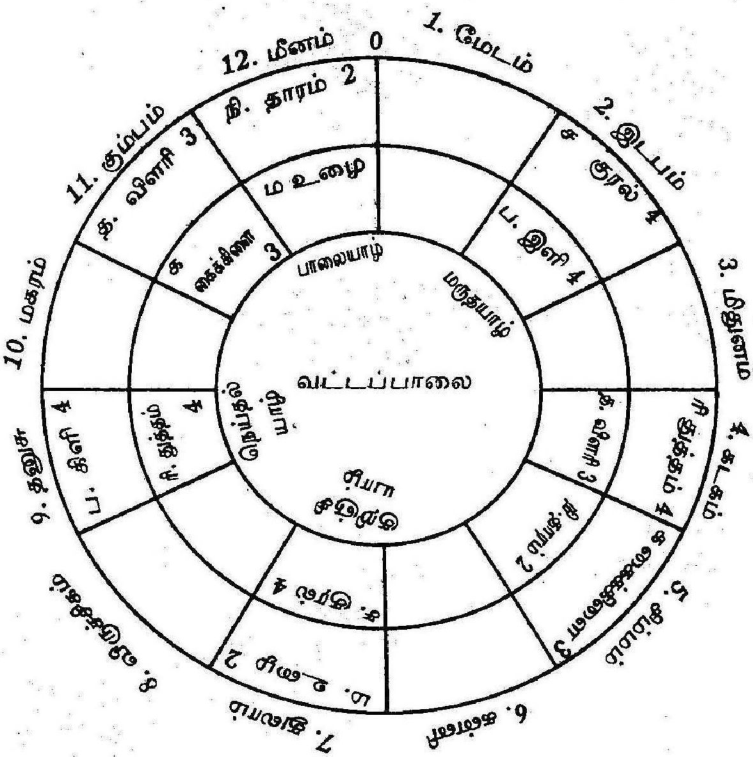
என்ற சூத்திரத்தின்படியும்,

**''துலைநிலை குரலும் தனுநிலைத் துத்தமு**
**நிலைபெறு கும்பத்து நேர்கைக் கிளையு**
**மீனத் துழையும் விடைநிலத் திளியு**
**மானக் கடகத்து மன்னிய விளரியு**
**மரியிடைத் தாரமு மணைவுறக் கொளலே''**

என்ற மற்றொரு சூத்திரத்தின்படியும் வட்டப்பாலையை அமைத்து பாலைகளுக்கு இலக்கணம் வகுத்துள்ளார் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள். 'ஏத்துமிடபம்' என்ற சூத்திரத்தில் கரகரப்ரிய மேளத்திற்கு உரிய சுரங்களைக் கூறி அதுவே செம்பாலை என்றும் கூறப்படுகிறது. ஒன்றுக்கொன்று முரண்பட்ட சூத்திரங்களால்தான் பல கருத்து வேறுபாடுகளும் உண்டாகின்றன. தஞ்சைப் பண்டிதர் அவர்கள் இந்த 'மருத யாழ்' என்ற கரகரப்ரியா மேளம் எங்ஙனம் ஏழு ஏழாக அமைக்கப்பட்டால் செம்பாலையாகிய சங்கராபரணம் ஆகிறது என்பதையும், தமது கருணாமிருத சாகரம் என்ற அரிய நூலில் விளக்குகிறார்கள். 'கலைமலைவு' என்ற மரபுப்படி பண்டைக்காலத்தோர்' ஒரு பொருளைச் சொல்லி வரும் போதே, மாணவர்க்கு எளிதில் புரியாதவாறு ஒரு மறை பொருளைச் செய்து வைத்துவிடுவர். முழு மனதுடன் கற்கும் மாணவன் இதை அரிதில் உணர்ந்து குருமுகமாக நேரிடையே இந்த விளக்கத்தைப் பெற வேண்டியவனாகிறான். இவ்விதம்

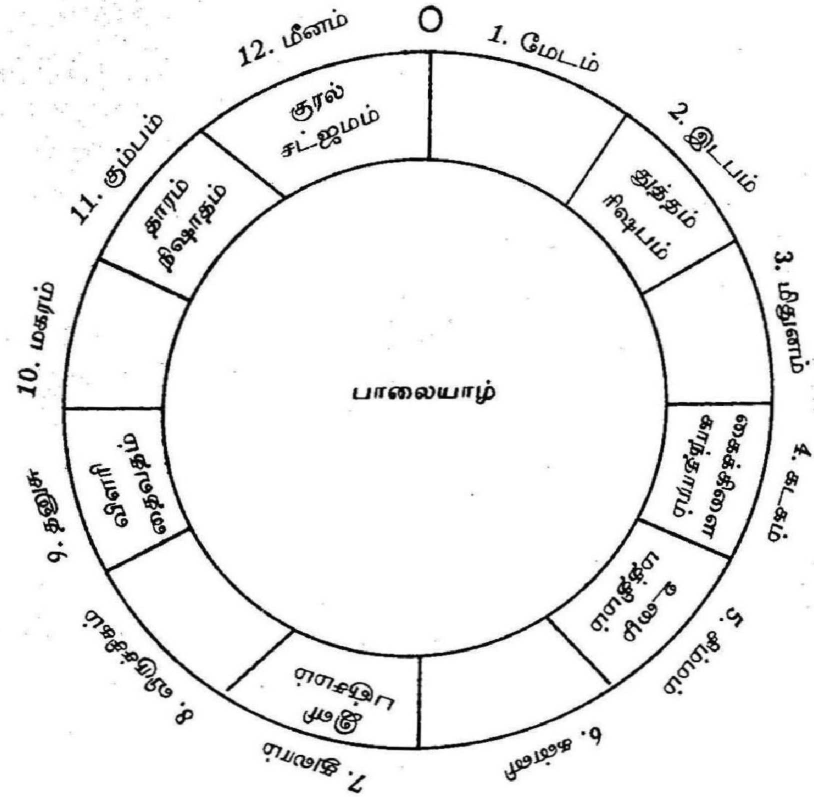
கூடம் விரவி ஒளிவு மறைவான பல விஷயங்களை பொதிந்து வைத்த நம் முன்னோர்கள், பல அரிய உண்மைகளை நாம் உள்ளபடி உணர்ந்துகொள்ள முடியாது செய்துவிட்டனர். இசைப் பயிற்சியிலும் மிக நுட்பமான விஷயங்களை மாணவனுடைய ஊக்கத்திற்கும் சிரத்தைக்கும் தக்க அளவிலேயே போதித்து வந்தனர். மேற்கூறிய விளக்கத்தின் படி கீழ்க்காணும் வட்டம் வரையப்பட்டுள்ளது.

**9. நால்வகை யாழ்**




இடபம் முதலாகத் தோன்றும் பாலை மருத யாழாம். இளி குரலிற் றோன்ற மருத யாழ் எனப்பட்டது. துலாம் முதலாகத் தோன்றும் பாலை தண்குரல் ஒரும் உழை தோன்ற குறிஞ்சி யாழ் எனப்பட்டது. தாரத்துழை தோன்ற பாலையாழ் எனப்படுவது. செம்பாலைப் பண்ணின் சுரங்களைக் கொண்டுள்ளது. கீழ்வரும் ராசி வட்டம் செம்பாலையைக் குறிக்கும்.

## 10. பாலையாழ்




'தாரத்துழை தோன்ற பாலையாழ்' என்றபடி சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி தைவதம் காகலி நிஷாதம் (C D E F G A B) என்ற செம்பாலைப் பண் உருக் கொள்கிறது. மருத யாழாகிய கரகரப்ரியா பண்ணில் நிஷாதத்தை சட்சமம் பண்ணினால் செம்பாலைப் பண் உருவாகிறது. ஆகவே செம்பாலைப் பண் என்னும் பாலையாழ் சங்கராபரணம்தான் என்று உறுதியாகிறது.

முதற்பண் செம்பாலைப் பண் என்பதைப் பற்றி வேதாகம உண்மை என்ற நூலில் மறைத்திரு சிவஞான யோகி சுவாமிகள் குறிப்பிட்டுள்ளது வருமாறு:

''அவ்விசைகளில் முதலிசை (சுத்த சுரம்) வீற்றிசை (விகிர்தி சுரம்) என்பவற்றின் மாறுதலால் தோன்றிய ஏழு பாலை மேளகர்த்தா ராகங்களும் ஏழு பாலையிலிருந்து

தோன்றிய பண்கள் (ராகம்) 103 ம் உள. அவை பண் 17, பண்ணியல் 70, பண் திறம் 12, பண் திறத்திறம் 4 என இசையின் எண்வகையால் நால்வகைப்படும். இவற்றை வடமொழியார் சம்பூரணம், ஷாடவம், ஔடவம், சதுர்த்தம் (சுராந்தரம்) என்ற பெயரால் வழங்குகின்றனர். இவ்வேழ் பாலைகளும் இசைப் புலவன் அறிவின் பெருமைக்குத் தக்கபடி பல்லாயிரம் பண்களாகிய அலைகளைத் தோற்றுவிக்கத்தக்க கடல்கள் போன்றன.

இப்பொழுது வடமொழியில் சங்கீதத்துக்கு முதல்நூலாய் விளங்கும் சங்கீதரத்நாகரத்தில் பண் தக்கராகத்தில்-1, இந்தளத்தில்-1, நட்ட ராகத்தில்-1, சாதாரியில்-2, பஞ்சமத்தில்-7, கௌசிகத்தில்-9 வகைகளும் வேறுவகைகளும் 10ம் ஆக 31 ராகாங்க ராகங்களாக வகுத்து, அவற்றை ராகாங்க பாஷாங்க கிரியாங்க உபாங்க ராகங்களாகப் பகுத்து, அவற்றில் நூற்றுக்கணக்கான ஜன்ய ராகங்களும் (கிளைப் பண்) விரித்துக் கூறப்பட்டிருக்கின்றன. அஜ்ஜன்ய ராகங்களுள் மற்ற பண்களும் கூறப்பட்டுள்ளன. அன்றியும் தக்க ராகம், கௌசிகம் என்ற ராகாங்க ராகங்களில் ஜன்னிய ராகங்களுக்குத் தக்க விபாஷா தேவாரவர்த்தினி மாளவ கைசிக தேவார வர்த்தநீ என்று பெயரிட்டு, அவை தேவாரத்தில் வழங்கும் பண்கள் என்பது குறிக்கப்பட்டுமிருக்கிறது. அதற்கு வழிநூல் செய்வதாய்க் கூறப்புகுந்த ராமாமாத்தியர்சுர மேளகலாநிதியில் 20 மேளங்களும் 45 ஜன்ய ராகங்களும் கூறினார்.

பின்னர் தமிழ் ஏழு பாலைகளில் செம்பாலை முதல் 6 பாலைகளையும் உழையை (சுத்த மத்திமத்தை) வைத்து 6 வட்டங்கள் (சக்கரங்கள்) ஆகவும் மேற்செம்பாலையிலுள்ள வேற்றுமையை (பிரதி மத்திமத்தை) வைத்து 6 வட்டங்களாகவும் அமைத்து, அவற்றால் பூர்வமேளம் 36, உத்தர மேளம் 36 ஆக 72 மேளங்களைக் கற்பித்து, அதில் நூற்றுக்கணக்கான ஜன்ய ராகங்களும் வடமொழியில் விரிக்கப்பட்டுள்ளன. கி.பி.1620ல் இருந்த வேங்கடமகி கூறிய மேளங்களும் இத்தகையவே''

-பக்கம் 544-545-கருணாமிருத சாகரம்-முதற் பகுதி-மூன்றாவது பாகம்-

மேற்கூறியபடி குரல் குரலாய்ச் செம்பாலை தோன்ற அதில் பிறக்கும் முதல் ஆறு பாலைகளும் சுத்த மேளங்களாகவும், ஏழாவதான மேற்செம்பாலை இருமத்திமங்களைக் கொண்ட விக்ருத மேளமாகவும் தோன்றும். அரிகாம்போதியே செம்பாலை என்று கொண்டால், அதாவது பஞ்சமத்தைச் சட்சமாகக் கொண்டால் 3-வது மேளமே விக்ருத மேளமாகிவிடும். மேளங்கள் இலக்கண அமைப்பு என்ற கட்டுப்பாட்டில் வராது. செம்பாலைப் பண்ணின் பட்டடையாம் பஞ்சமத்தைக் குரலாக நிறுத்தி இசைத்தால் கோடிப்பாலைத் தோன்றும். இக்கருத்துக்கு எடுத்துக்காட்டாக பெரிய புராணத்தில் ஆனாய நாயனார் புராணத்தில் ஒரு அருமையான பாடல் வருகின்றது. இப்பாடலைப் பற்றிய அநேகவிதமான கருத்துகள் பல அறிஞர்களால் வெளியிடப்பட்டுள்ளது. அப்பாடல் வருமாறு:

**''மாறுமுதற் பண்ணின பின்வளர் முல்லைப் பண்ணாக்கி**
**ஏறிய தாரமும் உழையும் கிழமை கொள இடுந்தானம்**
**ஆறுலவு சடைமுடியார் அஞ்செழுத்தின் இசைபெருகக்**
**கூறிய பட்டடைக் குரலாம் கோடிப்பாலையில் நிறுத்தி''**

**ஆனாய-25.**

முல்லைப் பண்ணை மோகன ராகமாக, அதாவது ஐந்திசைப் பண்ணாகக் கொண்டு, பின்னர் ஏறிய தாரமும் உழையும் கொண்டு, பிறிதொரு ஏழிசைப் பண்ணாயிற்று என்று கொள்வோரும் உண்டு.

சங்க இலக்கிய மரபில் முல்லைப் பண்ணும் செவ்வழியும் ஒன்றே.

**''நேர்திறம் பெயர்திறம் யாமை யாழ் சாதாரி**
**என்றிவை நான்கும் முல்லை யாழ்த்திறனே''**

என்று திவாகரமும்,

**''நேர்திறம் பெயர்திறம் சாதாரி முல்லையென**
**நாலும் செவ்வழி நல்யாழ்த்திறனே''**

என்று பிங்கலந்தையும்,

''வகுக்குநேர் திறத்தினோடு
தருபெயர் திறமே யாமை சாதாரி நான்குமுல்லை''

என்று சூடாமணி நிகண்டும்,

**''சாதாரி பியந்தை நேர்ந்ததிறமே**
**பெயர்திறம் யாமை யாழ்**
**சாதாரி நான்கும் செவ்வழி யாழ்த்திறமே''**

என்று யாப்பருங்கல விருத்தி ஒழிபியலிலும் கூறப் பட்டுள்ளன. முல்லைக்கு ஏற்ற சிறுபொழுது மாலை என்று கூறும் தொல்காப்பியம். செவ்வழிக்கும் உரியது மாலையே என சங்க நூல்கள் காட்டும்.

**''யாமயாழ்ப் பெயர்க் குறிஞ்சி யாழும்**
**செவ்வழி யாழ்ப் பெயர் முல்லையாழும்**
**பாலையாழும் மருத யாழுமென**
**நால்வகை யாழும் நாற்பெரும் பண்ணே''**

என்று சேந்தன் திவாகரமும் செவ்வழியாழும் முல்லை யாழும் ஒன்றேஎனக் கூறும்.

**''பாலை குறிஞ்சி மருதஞ் செவ்வழியென**
**நால்வகை யாழா நாற்பெரும் பண்ணே''**

என பிங்கலந்தை நிகண்டும்,

**''உரவிய பாலை யாழே உலவிய குறிஞ்சி யாழே**
**மருதஞ் செவ்வழி யாழென்ன வகுத்த நாலிசையு நாற்பண்''**

என சூடாமணி நிகண்டும் கூறும்.

நாற்பெரும் பண்ணிற்கு அறுவகை சிறுபொழுது என சங்க இலக்கியம் வகுக்கும்.

| | | |
|---|---|---|
| வைகறை விடியல் | - | மருத யாழ் |
| நண்பகல் | - | பாலை யாழ் |
| எற்பாடு, மாலை | - | செவ்வழி யாழ் |
| யாமம் | - | குறிஞ்சி யாழ் |

பொழுதுக்குரிய யாழின் பெயர் பண்ணின் பெயர் நச்சினார்க்கினியர் உரையாலும் இளம்பூரணர் உரையாலும் அறியப்படுவன என யாழ் நூலில் விபுலானந்த அடிகள் கூறுவார்.

| உரிப்பொருள் | யாழ் | பண் | சிறுபொழுது |
|---|---|---|---|
| புணர்தல் | குறிஞ்சி | குறிஞ்சி | யாமம் |
| பிரிதல் | பாலை | பாலை | நண்பகல் |
| இருத்தல் | முல்லை | சாதாரி | மாலை |
| இரங்கல் | நெய்தல் | செவ்வழி | எற்பாடு |
| ஊடல் | மருதம் | மருதம் | வைகறை, விடியல் |

மேற்கூறிய செய்திகளால் முல்லை மாலைக்குரிய தென்றும் நெய்தல் யாழுக்கு செவ்வழிப் பண் உரியதென்றும் இவை எற்பாடு பொழுதுக்குரியதாகும் என்ற வழக்கும் உறுதியாகின்றது. நெய்தல் யாழும் செவ்வழி அல்லது முல்லை யாழும் இரண்டும் மாலை, எற்பாடு ஆகிய பொழுதுக்கு உரியன எனவும் பெறப்படுகின்றது.

மாலை நேரத்தில் இருள் சூழ்ந்து வரும் வேளையில் வீடுகளில் விளக்குகளை ஏற்றி வைக்கும் வேளையில் பாணர்கள் யாழில் செவ்வழிப் பண்ணையிட்டு வாசிக்க குரலோடு புணர்ந்து முழவம்ஒன்றி இசைக்கின்ற காட்சியை சங்க இலக்கியம் சித்தரிக்கின்றது.

> "திவவு மெய்ந் நிறுத்துச் செவ்வழி பண்ணிக்
> குரல் புணர் நல்யாழ் முழவோடொன்றி
> நுண்ணீ ராகுளி யிரட்டப் பலவுட
> னொண்சுடர் விளக்க முந்துற....
> ... முந்தையாமஞ் சென்ற பின்றை...

-மதுரைக் காஞ்சி.

மேலும் செவ்வழிப் பண் கார்காலத்திற்குரியது எனவும் புறநானூற்றுப் பாடல் ஒன்றினால் தெரிகிறது.

> "அருளா யாதலோ கொடிதே யிருள்வரச்
> சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி யாழநின்
> காரெதிர் கானம் பாடினே மாக"

-புறநானூறு.

முல்லை நிலமும், கார்காலமும், மாலைப்பொழுதும், செவ்வழிப் பண்ணிற்கு உரியவா வென்பதும், அது இரங்கற் பண் என்பதும் பெறப்ப...ன. விளரிப் பண் அல்லது நெய்தல்

யாழ் என்பனவும் இரங்கற் பண்ணா மென்பது மற்றொரு பாடலால் பெறப்படுகிறது.

''வளரத் தொடினும் வௌவுபு திரிந்து
விளரி யுறுதருந் தீந்தொடை நினையாத்
தளரு நெஞ்சம்....''
-புறநானூறு.

சிலப்பதிகாரம், கானல் வரியில் மாலைக்காலத்தில் கடற்கரையில் உட்கார்ந்து கோவலனும் மாதவியும் யாழை மீட்டிப் பாடும்போது மாதவி,

''இளையிருள் பரந்ததுவே - யெற்செய்வான் மறைந்தனனே''
''கதிரவன் மறைந்தனனே - காரிருள் பரந்ததுவே''
''பறவை பாட்டடங்கினவே பகல்செய்வான் மறைந்தனனே''

என்று கானல்வரிப் பாடல் பாடி,

''எரிசிந்தி வந்த இம்மருண் மாலை''

எனவும்,

''மறவையாயென்னுயிர்மேல் வந்த இம்மருள் மாலை''

எனவும் இரங்கற்பண்ணைப் பாடி நெகிழ்வுறுகிறாள்.

இந்த கட்டத்தில் மாதவி செவ்வழிப்பாலை, விளரிப் பாலை இவற்றை எவ்விதம் பண்ணுப் பெயர்த்துப் பாடுகிறாள் என்பதையும் கூறி செவ்வழி, விளரி இவ்விரு பண்ணிற்கும் உரிய இலக்கணத்தை மிகத் திறம்பட விளக்குகின்றார் இளங்கோவடிகள். அரங்கேற்று காதை, கானல் வரி ஆகிய பகுதிகளில் வரும் இசை இலக்கணம் எந்தெந்த சுரத்தில் எந்தெந்த பண் பிறக்கின்றது என்பதை மிகத் தெளிவாகக் கூறுகின்றனி

''ஆங்கனம் பாடிய ஆயிழை பின்னரும்
காந்தண் மென்விரற் கைக்கிளை சேர்குரல்
தீந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலையிசை யெழீஇப்
பாங்கினிற் பாடியோர் பண்ணுப் பெயர்த்தாள்''
-சிலப்பதிகாரம் -கானல் வரி.

இங்கு கைக்கிளை சேர்குரல் என்றபடியால் குரல் குரலாகச் செம்பாலை, துத்தம் குரலாகப் படுமலைப் பாலை, கைக்கிளைக் குரலாக செவ்வழிப் பாலை என்ற மரபு உறுதியாகிறது. மேலும்,

''நுளையர் விளரி நொடிதரும் தீம்பாலை
இளி கிளையிற் கொள்ள விறுத்தாயான் மாலை
இளி கிளையிற் கொள்ள விறுத்தாய் மன்னீயேல்
கொளை வல்லாய் என்னாவி கொள்வாழி மாலை''

- சிலப்பதிகாரம் - கானல் வரி.

நுளையர் நிலத்துக்கு உரிய நொடிதரும் தீம்பாலையாகிய விளரிப்பாலை விளரி என்னும் சுரத்தைக் குரலாகக் கொண்டு பிறக்கும் பாலை. நெய்தல் நிலமாகிய கடற்கரையில் வாழ்பவர் நுளையர், பரதவர் முதலியோர். விளரிப்பாலை இளி கிளையிற் கொள்ள என்னும் சொற்றொடர் விளரி குரலாகப் பிறக்கும் விளரிப் பண்ணிற்கு இளி கைக்கிளையில் பிறக்கிறது. அதாவது த என்ற சுரத்திற்கு இளி க (த நிச ரி க) என்றவாறு. ஆகவே கைக்கிளையில் செவ்வழி பிறக்க விளரியில் விளரிப் பண் பிறக்கிறது. குரல் குரலான செம்பாலைப் பண் சங்கராபரணம் என்றால் கைக்கிளை குரலாகப் பிறக்கும் செவ்வழி பிறக்க விளரியில் விளரிப் பண் பிறக்கிறது. குரல் குரலான செம்பாலைப் பண் சங்கராபரணம் என்றால் கைக்கிளை குரலாகப் பிறக்கும் செவ்வழி தோடிராகமாகவும், விளரி குரலாகப் பிறக்கும் விளரிப் பண் நடபைரவி ராகமாகவும் பிறக்கின்றது. செம்பாலைப் பண் அரிகாம்போதி என்று கொண்டால் கைக்கிளைக் குரலாக - இரு மத்திமங்கள் கொண்ட ஏழாவது ராகமும் விளரிக் குரலாகத் தோடி ராகமும் பிறக்கும். நடபைரவியும் தோடியும் ஏறக்குறைய ஒன்று போலவே உள்ளன. பஞ்சம மில்லாது இரு மத்திமங்களைக் கொண்ட இராகம் குரல் குரலாக வரும் செம்பாலையின் முதல் ஆறு இராகங்களைப் போல் இனிமையாகப் பாடுவதற்கு ஏற்றது அல்ல. இரு மத்திமங்கள் வரும் (chromatic element) இராகங்களைக் விக்ருத மேளங்களாக சிறுபாலைகளாகப் பின்னர் வகுத்தனர் என விபுலானந்த அடிகளும் கொள்கிறார். விளரிக் குரலாக விளரிப் பாலை ஏற்படும் என்ற கொள்கையோடு ஆனாய நாயனார் புராண பாடலையும் ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும் போது இதே கொள்கை பன்னிரண்டாவது நூற்றாண்டிலும் வழக்கில் இருந்தது என்ற உண்மை வெளிப்படும்.

பெரிய புராணத்தில் ஆனாய நாயனார் புராணத்தில் வரும் பாடல்,

''மாறுமுதற் பண்ணினபின் வளர் முல்லைப் பண்ணாக்கி''

என்று கூறப்படுவது, குரல் குரலாகிய செம்பாலைப் பண்ணில் மாறுதல் செய்து துத்தம் குரலாக படுமலைப் பாலையை வாசித்துப் பின் கைக்கிளை குரலாகிய முல்லைப் பண் அதாவது செவ்வழிப் பண்ணை குழலில் ஊதினார் எனக் கொள்ளலாம் என்று தோன்றுகிறது.

''குழலினும் யாழினும் குரன் முதலேழும்
வழுவின் றிசைத்து வழித்திறம் காட்டும்
அரும்பெறன் மரபிற் பெரும்பா ணிருக்கையும்''

-சிலப்பதிகாரம் - இந்திர விழவூரெடுத்த காதை : 35-37

என்றபடி அக்காலத்தில் குழலோடும் யாழிசை வல்லுநரும் குரல் முதலாக ஏழ் பாலைகளையும் குரல் திரிபு செய்து திறம்பட இசைக்கும் மரபு இருந்தது எனத் தெரிகிறது.

கைக்கிளைக் குரலாக முல்லைப் பண்ணை (செவ்வழிப் பண் அதாவது தோடி என்ற ரி$^b$, க$^b$, ம த$^b$, நி$^b$ என்ற ஐந்து சிறிய சுரங்களும் வரும் இராகம்) வாசித்துப் பின்னர் உழை குரலாக தாரமும் உழையும் அரைச்சுரம் ஏறிய கல்யாணி இராகத்தை வாசித்தார் எனக் கூறப்படுகிறது.

கைக்கிளை குரலாக - தோடி ச ரி$^b$ க$^b$ ம ப த$^b$ நி$^b$

உழை குரலாக - கல்யாணி ச ரி க ம$^{\#}$ ப த நி

என்ற அரும்பாலையை வாசித்துப் பின் அஞ்செழுத்தின் இசை பெருகக்

''கூறிய பட்டடைக் குரலாம் கோடிப்பாலையில் நிறுத்தி''

என்று பட்டடைக் குரலாம் என்று இளி குரலாகக் கோடிப் பாலையில் அதாவது அரிகாம்போதி இராகத்தை குழலிலிட்டு வாசித்தார் எனப் பொருள் படுகிறது. ஆகவே இளி குரலாகியது கோடிப்பாலை என்று பெறப்படுகிறது. சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையும்,

''வார நிலத்தைக் கேடின்று வளர்த்தாங்கு
ஈர நிலத்தின் எழுத்தெழுத்தாக
வழுவின்றிசைக்கும் குரலோன் தானும்
ஈரேழ் தொடுத்த செம்முறைக் கேள்வியின்
ஓரேழ் பாலை நிறுத்தல் வேண்டி...''

-சிலப்பதிகாரம்-அரங்கேற்றுக் காதை : 67-71

என்று ஏழ்பெரும்பாலைகளை ஒவ்வொன்றாக குரல் திரிபு செய்து இசைக்கும் வழக்கைக் கூறுகிறது.

பின்னர்,

''வம்புறு மரபிற் செம்பாலையாயது''

என்றும்,

''படுமலை செவ்வழி பகர் அரும்பாலையெனக்
குரல் குரலாகத் தற்கிழமை திரிந்தபின்''

என்று கூறிப் பின்னர்,

''இளி முதலாகிய எதிர்படு கிழமையும்
கோடி, விளரி மேற்செம்பாலையென
நீடிக்கிடந்த கேள்விக் கிடக்கையின்''

என்று ஏழ்பெரும்பாலைகளின் நிரலை முறையே கூறினார். செம்பாலை முதல் ஏழ்பெரும்பாலைகள் முறையே சங்கராபரணத்திலிருந்து சுருதிபேதம் செய்யப்பட்டால் கிடைக்கும் பண்களும் இராங்களும் வருமாறு:

| | | |
|---|---|---|
| குரல் | - செம்பாலை | - சங்கராபரணம் |
| துத்தம் | - படுமலை | - கரகரப்ரிய |
| கைக்கிளை | - செவ்வழி | - தோடி |
| உழை | - அரும்பாலை | - கல்யாணி |
| இளி | - கோடிப்பாலை | - அரிக்காம்போதி |
| விளரி | - விளரிப்பாலை | - நடபைரவி |
| தாரம் | - மேற்செம்பாலை | - பஞ்சமமில்லாது இரு மத்திமங்கள் கொண்ட இராகம். |

செம்பாலைப் பண் அரிகாம்போதியே என்று கொள்ளுமிடத்து குரல் திரிபால் கிடைக்கும் பண்களும் இராகங்களும்:

| | |
|---|---|
| செம்பாலை | - அரிகாம்போதி |
| படுமலை | - நடபைரவி |
| செவ்வழி | - மேற்செம்பாலை |
| அரும்பாலை | - சங்கராபரணம் |

| | | |
|---|---|---|
| கோடிப்பாலை | - | கரகரப்ரிய |
| விளரிப்பாலை | - | தோடி |
| மேற்செம்பாலை | - | கல்யாணி |

செம்பாலைப் பண் சங்கராபரணம் என்று கொள்ளுமிடத்து முதல் ஆறு பண்களும் ஏழிசைப் பண்களாக வருகின்றன. ஏழாவது பண் மட்டுமே பன்னிரு இசையின் அடிப்படையைக் கொண்டு வருகிறது. ஆனால் செம்பாலைப் பண் அரிகாம்போதி என்று கொள்ளுமிடத்து மூன்றாவது பண் இரு மத்திமங்கள் கொண்ட பண்ணாக வருகின்றது. வரிசைக் கிரமமே அதில் சரியாக வரவில்லை.

செம்பாலை என்பது செம்மையான பண் - குறைச் சுரமோ, விக்ருத சுரமோ இல்லாதது. எல்லாம் இயல்புச் சுரங்களே. சம் கரம் என்றால் செம்மையானது. மங்களமானது என்றே பொருள். செம்பாலைப் பண்ணைத் தழுவியே இப்பெயரும் இடம் பெற்றிருக்கலாம். முதற் பண்ணை அரிகாம்போதி என்று கொண்டால் அது ஒரு குறைச் சுரத்தை உடையது. ஆகவே முதற் பண்ணாகவும் குரல் திரிபுக்கு ஏற்றதாகவும் இருக்க இயலாது.

குரல், துத்தம் முதலிய நரம்புகளை இயற்கை ஒலிகளோடு ஒப்பிட்டுப் பார்க்கும்போது, நாம் பாலை வகைகளின் உருவங்களை அறியலாம். தமிழிசையில் குரலை வண்டுக்கு ஒப்பிடுவது மரபு. சோலைகளும் வயல்களும் நிரம்பப் பெற்ற தென்னகம் பலவகைப் பூக்களும் கனிவகைகளும் நிறைந்ததாய் எண்ணற்ற வகையான வண்டுகள் ஆர்த்து ரீங்காரமிடும் சூழ்நிலையைக் கொண்டன. ஆகவே, சங்க இலக்கியம் பலவகை வண்டுகளைப் பற்றி அவற்றின் ஓசை நயங்களைப் பற்றியும் பலவாறாகப் பேசும்.

**11. சுரங்களும் இயற்கை ஒலிகளும்**

''நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல்
இரங்கிசை மிஞிறொடு தும்பி தாதூத''

குரல் என்னும் சட்சமம் வண்டின் ரீங்காரத்திற்கு ஒப்பிடுவதன் காரணம், வண்டின் ஒலி ச - ச - ச - ச என்ற ஒரே சீராக ஒலிப்பதாலேயாகும். முதலில் குரலாகிய சட்ஜமத்தை

நிலைநிறுத்தினால்தான் பிற சுரங்களின் இடங்களை உறுதிப்படுத்த இயலும். ஆகவேதான் குரல் என்பது ஆதார சட்ஜமம் என்று வழங்கப்படுகிறது. ஆகவே, யாழைச் சுருதி சேர்ப்பதற்காக குழலில் தீங்குரல் அதாவது சட்ஜமத்தை நிறுத்திக் காட்டுவது போல் மிஞிறு தும்பி என்ற இருவகை வண்டினங்கள் சேர்ந்து இசைத்தனவாம். என்னே இனிய, அழகிய இயற்கை காட்சி! அனுபவம்!

பரிபாடலில் இந்த அழகிய இயற்கை ஓவியம் தீட்டிக் காட்டப்பெறுகிறது.

''ஒருதிறம் பாணர் யாழின் தீங்குரலெழ
ஒருதிறம் யாணர் வண்டின் இமிரிசை யெழ
ஒருதிறம் கண்ணார் குழலின் கரைபுஎழ
ஒருதிறம் பண்ணார் தும்பி பரந்திசைஎழ....''

என்று பரிபாடல் எங்ஙனம் வண்டும் தும்பியும் யாழ், குழல் போன்று குரலிசையை எழுப்பின என்று கூறுகின்றது.

குரல் இசை வண்டின் ரீங்காரத்தை ஒத்திருக்கத் துத்தத்தின் இசை கிளி கத்துதலை ஒத்திருக்கிறது. சட்ஜமத்தைப் போல ஒரே நிரலாக இல்லாமல் துத்தத்தைப் போல் தூக்கி ஒலிக்கும் கிளியின் ஓசை, காந்தாரம் எனப்படும் கைக்கிளை குதிரையின் கனைத்தலை ஒத்திருக்கும்.

'உழை யிசை இபம்'

என்றவாறு யானையின் பிளிறல் மத்திமத்தை ஒத்திருக்கும். இளியிசை குயில் கூவுவதை ஒத்திருக்கும். மயில், தவளை இரண்டையும் இதற்கு ஒப்பிடுவதும் வழக்கம். விளரி பசுவின் கதறலை ஒத்திருக்கும். 'அம்மா' என்று கன்றை அழைக்கும் பசுவின் ஒலி தைவத சுரத்தை ஒத்திருத்தல் இயல்பே. தாரம் என்ற நிஷாதம் ஆட்டின் ஒலியை ஒத்திருக்கும். பிங்கலந்தை நிகண்டு,

''வேண்டிய வண்டும் மாண்டகு கிளியும்
குதிரையும் யானையும் குயிலும் தேநுவும்
ஆடும் என்றிவை ஏழிசையோசை''

என்று, வண்டு, கிளி, குதிரை, யானை, குயில், தேநு, ஆடு என்று முறையே குரல் முதலியவற்றிற்கு இணையாகக்

கூறுகிறது. சேந்தன் திவாகரமும் சூடாமணி நிகண்டும் இளி நரம்பிற்குக் குயிலைக் கூறாமல் தவளையைக் கூறுகின்றன.

''வண்டு கிள்ளை வாசிமத யானை தவளை தேநு
ஒண்டிற லாடென் றேழு மோம் ஏழிசையினோசை''

என்று சூடாமணி நிகண்டும்,

''வண்டு கிள்ளை வாசி மத யானை
தவளை தேநுவோடா டேழிசையோசை''

என்று சேந்தன் திவாகரமும் கூறுகின்றன.

வடமொழி நூலோர் இதற்கு மாறுபட்ட கருத்தினைத் தெரிவிக்கின்றனர். நாரத சிட்சை, சங்கீத ரத்னாகரம் என்னும் வடமொழி நூல்கள் யானையின் ஒலி நிஷாதத்திற்கு ஒப்பாகும் என்று கூறுகின்றனர். ஆகவே தமிழில் உழை, என்னும் சுரம் வடமொழி நூலோரால் நிஷாதம் எனக் கூறப்படுகிறது. சாம வேத கானம் நிஷாத சுரத்தைத் தொடங்குமிடமாகக் கொண்டதால் யானைக்கு 'சாமகா' என்ற ஒரு பெயரும் உண்டென வடமொழியினர் கருதுவர். பண்டை விளரியின் ஒலியாக பசுவின் ஒலி ரிஷபமாகவும் பண்டைத் தாரமாகிய ஆட்டின் ஒலி காந்தாரமாகவும் பண்டைக் கைக்கிளையின் குதிரையின் கனைத்தல் தைவதமாகவும் வடநூலோரால் கருதப்பட்டது. பண்டைத் தமிழ் வழக்கும் பிற்கால வடமொழி வழக்கும் எவ்வாறு இயற்கை ஒலிகளைக் கொண்டன என்பதை பின்வருமாறு அட்டவணைப்படுத்திக் காண்போம்.

| பண்டைத் தமிழ் வழக்கு | வடமொழி வழக்கு | இயற்கை ஒலி |
|---|---|---|
| குரல் | மத்திமம் | வண்டு (தமிழ்) |
| துத்தம் | பஞ்சமம் | கொக்கு (வடமொழி)<br>கிளி (தமிழ்)<br>குயில் (வடமொழி) |
| கைக்கிளை | தைவதம் | குதிரை |
| உழை | நிஷாதம் | யானை |
| இளி | சட்ஜம் | தவளை, குயில் (தமிழ்)<br>மயில் (வடமொழி) |
| விளரி | ரிஷபம் | பசு |
| தாரம் | காந்தாரம் | ஆடு |

குரலிசை எங்ஙனம் வண்டின் ரீங்காரத்துக்கு ஒத்து இருந்ததெனவும், மற்ற ஒலிகளும் இயல்பாக உள்ளன என்பதையும் மேலே பார்த்தோம். ஆனால் வடமொழி நூலோர் இக்கூற்றை மாற்றி நேர்மாறாக சுரங்களை அமைத்துக் கூறுகின்றனர். இயற்கைக்கு ஒத்ததாக அவர்களுடைய கூற்றை ஏற்றுக் கொள்ள முடியாத மேனாட்டு இசை அறிஞர்கள் இவை யாவும் கட்டுக்கதைகள் புராணம் என்று கருதுகின்றனர்.

மேற்கூறிய செய்திகளை வடமொழி நூலிலிருந்து அறிந்த மேனாட்டு ஆசிரியர்கள் அவை புராணக் கதைகள் என்று நினைக்கின்றனர்.* குரல் வண்டிசை, உழையிசையிபம் என்பன எவ்வளவு இயற்கையாக இருக்கின்றன என்பது நமக்கு நன்கு புரிகிறது. அவைகளைத் தலைகீழாக மாற்றி குழப்பத்தை ஏற்படுத்துகின்றனர் பிற்காலத்தில் வந்தவர்கள்.

மேலும் குரல்தான் முதற் சுரம் என்று திட்டமாகக் கூறியிருக்கையில் தாரம்தான் முதல் தோன்றியது என்பது சரியன்று. பண்டை இளி பிற்காலத்தில் சட்ஜமம் ஆகியது என்ற கூற்று வடமொழி நூலோருடையது. தமிழிசை இலக்கணத்தில் வீண் குழப்பத்தையும் முரண்பாடுகளையும் ஏற்படுத்தவே அவை உதவும்.

குரல் குரலாக ஆரம்பிக்கும் செம்பாலைப் பண் சங்கராபரணம் என்று கொண்டால் முதல் ஆறு பாலைகளும் முறையாக வருகின்றன. மேற்செம்பாலையாகிய ஏழாவது பாலை இரு மத்திமங்கள் கொண்ட பண்ணாக வருகிறது. இதே கூற்றை நாம் கிரேக்க இசையிலும் காண்கிறோம். அங்கும் முதல் ஆறு பண்களே கூறப்பட்டுள்ளன என்பதை முன்னரே பார்த்தோம். (குறிப்பு : பார்க்க 94ஆம் பக்கம்)

---

*"In Hindu mythology the seven principal notes were associated with the cries of animals and birds and were classified as follows:

Shadja (Sa) the cry of the Pea-cock.

Rishba (Ri) the sound made by the cow when calling her calf.

Gandhara (Ga) the bleat of the goat.

Madhyama (Ma) the note of the Cuckoo or Kokila, the Indian Nightingale.

Daivata (Dha) the neighing of the horse.

Nishada (Ni) the triumpeting of an elephant."

- Indian Music and its instruments - by Ethel Rosenthal - Williams Reaves Books seller Ltd. London - W.C.Z.

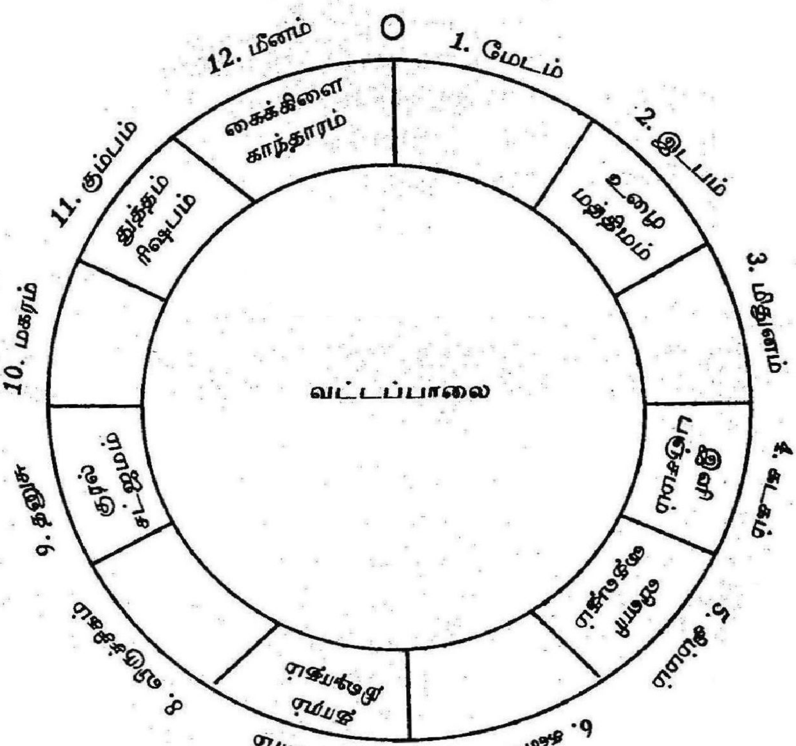
## 12. நெய்தல் யாழ்

> ''நாற்பெரும் யாழாம் நாற்பெரும் பண்ணே''

என்ற வகையில்,

> ''துத்தம் இளியிற் பிறக்க நெய்தல் யாழ்''

என்ற நான்காவது வகையை ஆராய்ந்து பின்னர் நால்வகை சாதி என்பது என்ன என்பதைப் பார்ப்போம்.




நெய்தல் யாழின் சுரங்கள் விளரிப் பண் அல்லது நடபைரவியின் சுரங்களைக் கொண்டுள்ளது. மேற்சொன்ன நான்கு யாழின் நிலையில் நமக்கு முதன்மையாகக் கொடுக்கப்பட்டது 'மருத யாழ்'. மருத நிலம் ஆற்றங்கரையை ஒட்டிய வயல்களும் கழனிகளும் சூழ்ந்த நிலம். தஞ்சை மாவட்டம் போன்ற இடங்கள் மருத நிலத்தைச் சேர்ந்தவை. தஞ்சை மாவட்டத்தில் இராகங்களை மிகவும் நெகிழ்ச்சியுடன்

உணர்ச்சி பாவத்துடன் பாடுவதை இன்றும் சிறப்பாக 'தஞ்சாவூர் பாணி' என்று சொல்வது வழக்கம். நாதசுர இசையில் மருத யாழ் போன்ற இராகங்களையும் அதன் சேய் இராகங்களையும் மிக நயத்தோடு வாசிக்கக் கேட்கலாம். அதேபோன்று தொண்டை மண்டலமாகிய காஞ்சிபுரத்தில் கமகங்கள் அதிகமிராத இராகங்கள் பிரசித்தமாக இருக்கும். நடைமுறையில் ஒத்திட்டுப் பார்க்கும்போது இன்றுவரை தமிழ்ப் பண்பாடுகள் உயிரோட்டத்துடன்தான் இருக்கின்றன.

(வேனிற் காதையில் மருதயாழில் நால்வகைச் சாதியைப் பற்றிக் குறிப்பிடப்படுகிறது)

''உழை முதலாகவும் உழை ஈறாகவும்
குரல் முதலாகவும் குரல் ஈறாகவும்
அகநிலை மருதமும் புறநிலை மருதமும்
அருகியன் மருதமும் பெருகியல் மருதமும்
நால்வகை சாதியும் நலம்பெற நோக்கி''

சிலப்பதிகாரம் - வேனிற் காதை : 37-41.

என்றவாறு அகநிலை, புறநிலை, அருகியல், பெருகியல் என்ற நான்கு வகை சாதிகளும் கூறப்பட்டது.

சிலப்பதிகார உரைகளில் அகநிலை முதலியவற்றைப் பற்றி கிழமை, குறை, நிறை, என்ற அடைச் சொற்களும் அவற்றிற்குரிய நரம்பின் இலக்கணம் பற்றியும் கூறப்படு கின்றது. அவை என்ன பொருள்படுகிறது என்பது பற்றி விளக்கம் ஏற்பட ஒரு வழியும் காணவில்லை. ஒருக்கால் பிற்காலத்தில் யாரேனும் புரிந்துகொண்டு விளக்கம் கூற முடியுமோ என்னவோ?

ஆபிரகாம் பண்டிதர் இந்நான்கு சாதிகளும் முறையே குரல், கைக்கிளை, இளி, தாரம் ஆகிய சுரங்களில் குரல் திரிபு செய்யும்போது ஏற்படக்கூடியவை என்று கூறுகிறார்.

வேனிற் காதை உரையிலே கீழ்வருமாறு கூறப்படுகிறது.

''முன் அணிந்த முறையே உழை குரலாய கோடிப்பாலை அகநிலை மருதமாகவும், கைக்கிளை குரலாய மேற்செம்பாலை புறநிலை மருதமாகவும், குரல் குரலாய செம்பாலை அருகியல்

மருதமாகவும், தாரங் குரலாய விளரிப்பண்ணை பெருகியன் மருதமாகவும் இச்சொல்லப்பட்ட சாதிப் பெரும் பண்ணையும் ஓசையின்மை பெற நோக்கி என்றவாறு''.

அகநிலை மருதம் என்பது மருத யாழின் முதற் பண். அதாவது நரம்புகள் மருத யாழாகிய மருதப் பண்ணிற்குச் சுருதிகூட்டப் பெற்றிருக்கும். உரையாசிரியர் இங்கு உழை குரலாய் கோடிப்பாலை என்கிறார். மருதப் பண்ணாகிய கரகரப்ரியா வாகிய படுமலைப் பாலைக்கு உழை குரல் ஆகுமானால் கோடிப்பாலையாகும். கோடிப்பாலைப் பண் குறிஞ்சி யாழாகிறது. குறிஞ்சி யாழும் பட்டடைக் குரலாகிய கோடிப்பாலையும் அரிகாம்போதியின் நரம்புகளைப் பெறுகின்றது. குரல் குரலாகிய செம்பாலைக்கு இளி குரலாகக் கோடிப்பாலைப் பண் பிறக்கும். உழை குரலாய கோடிப்பாலை அகநிலை மருதம் எனக் கூறப்பட்டு உழை குரலாய்க் கைக்கிளை குரலாய மேற்செம்பாலைப் புறநிலை மருதம் எனப்படுகிறது. உழை குரலான பின் அதனுடைய கைக்கிளை இடம் தாரமாகும். தாரம் குரலாகிய மேற்செம்பாலைப் பண் பிறக்கும். இது புறநிலை மருதம் எனக் கூறப்படுகிறது. பின்னர் குரல் குரலாய செம்பாலை அருகியல் மருதமாகவும், குரல் தாரமாய, தாரங், குரலாய விளரிப் பாலை பெருகியன் மருதமாகவும், ஆவதாக உரையாசிரியர்கள் கூறுகிறார்கள். பின்வருமாறு அவற்றை வகைப்படுத்தலாம்.

மருத யாழ்,

| | | |
|---|---|---|
| உழை குரல் - | கோடிப் பாலை | - அகநிலை |
| தாரங்குரல் - | மேற்செம்பாலை | - புறநிலை |
| குரல் குரல் - | செம்பாலை | - அருகியல் |
| விளரிகுரல் - | விளரிப்பாலை | - பெருகியல் |

நான்காவதாகிய பெருகியலில் முதலில் தாரம் குரலாகிறது. பின்னர் தாரமாகிய குரலுக்கு தாரமாகிய விளரி குரலாகியது, இந்நான்கு பாலைகளும் முறையே ப, த, நி, ச என்ற சுரங்களிலிருந்து பிறக்கும் பண்கள், மேற்கூறிய பண்களின் நரம்புகளும் சுரங்களின் நிலையும் முறையாகவே கூறப் பட்டுள்ளன. ஆனால் இது மருதயாழ் என்று கூறப்படுவது சரியல்ல. ஏனெனில் மருத யாழில் சுரங்கள் படுமலை என்ற

கரகரப்ரிய பண்ணைக் கொண்டுள்ளது. மேற்கூறிய குறிஞ்சி யாழில் அகம், புறம், அருகு, பெருகு சாதிகளை மருத யாழுக்குக் கொடுத்திருப்பது குழப்பத்தை உண்டு பண்ணுகிறது. 'பஞ்சபாண்டவர்கள் கட்டில் கால்களைப் போல் மூன்று பேர்' என்று சொல்லும் கூற்றிற்கு ஒப்பாகிறது.

முன்பு கூறியபடி பாலையாழ் - செம்பாலைப் பண்ணையும், மருத யாழ், படுமலைப் பாலையும், குறிஞ்சி யாழ் கோடிப்பாலையையும், நெய்தல் யாழ் விளரிப் பாலையையும் கொள்கின்றன என்பது நன்கு புலப்படுகிறது.

பாலை யாழ் என்ற சங்கராபரணம் பாலை நிலத்திற்கு ஏற்றதாகவும், மருத யாழ் என்ற கரகரப்ரிய மருத நிலத்திற்கு ஏற்றதாகவும், குறிஞ்சி யாழ் என்ற அரிகாம்போதி குறிஞ்சி நிலத்திற்கு ஏற்றதாகவும், நெய்தல் யாழ் என்ற நெய்தல் நிலத்திற்குரிய விளரிப் பண் நடபைரவியாகவும் வட்டப் பாலைச் சக்கரத்துள் நன்கு விளக்கப்பட்டுள்ளது. குறிஞ்சி யாழ் என்ற அரிகாம்போதி தேவார மரபிலும் குறிஞ்சிப் பண் என்றே அழைக்கப்படுகிறது. நெய்தல் நிலத்தைச் சார்ந்த நுளையர் விளரி இரங்கற் பண்ணாகவே உள்ளது. நெய்தலும் முல்லையும் மாலைக் காலத்துக்கும் கார் காலத்திற்கும் உரிய இரங்கற் பண்ணென முன்னரே பார்த்தோம்.

நால்வகைச் சாதிப் பண்களையும் ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் கூறும் வகையில் ச - க - ப - நி என்ற நான்கு நிலையில் அகம், புறம், அருகு, பெருகு என்ற சாதிகளை வகுத்து அட்டவணையிட்டுப் பார்ப்போம்.

வட்டப்பாலையின் மற்றொரு சிறப்பு, பன்னிரு ராசி வீடுகளில் பன்னிரு சுரங்களை அமைத்து கிரகபேதம் அல்லது குரற்றிரிபு செய்வதோடு, அல்லாமல் ஏழு சுரங்க்ளில் குரல் - இளி உறவில் இரண்டு சுரங்களில் ஒரலகு ஏற்றியோ இறக்கியோ இசைத்தல் என்ற இலக்கணத்தைக் காட்டுதலும் ஆகும்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில் 'வட்டமென்பது வகுக்குங்காலை ஓரேழ் தொடுத்த மண்டலமாகும்' என்று வட்டப்பாலையைப் பற்றிய இலக்கணங்களையும் 'ஏத்தும் இடபம்' என்றும், 'துலைநிலை குரல்' என்றும், இரண்டு நிரல்களைக் கூறி.

சுரங்களின் ராசி வீடுகளை அமைக்கிறார்கள். அதன் பின்னர் அந்த சுரங்களுக்கு மாத்திரை கூறுகிறார்கள்.

''குரல்துத்தம் நான்கு கிளைமூன்று இரண்டாம்
குறையா உழை இளி நான்கு - விரையா
விளரியெனின் மூன்றுஇரண்டு தாரமெனச் சொன்னார்
களரிசேர் கண்ணுற் றவர்''

என்பது சூத்திரம். வட்டப்பாலை என்பது நாற்பெரும் யாழுக்கும் இலக்கணம் வகுத்து பண்களுக்கு மாத்திரையும் கூறா நிற்கும். மாத்திரை என்பது அலகு அல்லது சுருதி எனப்படும் காற் சுரமாகும்.

வட்டப் பாலையில் கொடுக்கப்பட்டுள்ள மருதப் பண் செம்பாலையில் துத்தம் குரலாய படுமலைப் பாலைதான் என்பதற்கு மீண்டும் நமக்கு ஒரு எடுத்துக்காட்டு கிடைக்கிறது.

பாலை யாழுள்ளே ஏழு பாலையிசை பிறக்கும்.

''குரலிளியில் பாகத்தை வாங்கியோ ரொன்று
வரையாது தாரத்துழைக்கும் - விரைவின்றி
ஏத்தும் விளரி கிளைக்கீக்க ஏந்திழையாய்,
துத்தம் குரலாகும் சொல்''

என்றும், ''இந்நரம்பிற் பாலை பிறக்குமிடத்துக் குரலும் துத்தமும் இளியும் நான்கு மாத்திரை பெறும். கைக்கிளையும் விளரியும் மூன்று மாத்திரை பெறும். உழையும் தாரமும் இரண்டு மாத்திரை பெறும். இவற்றுள் குரல் குரலாய் ஒத்து நின்றது செம்பாலை. இதனிலே குரலிற் பாகத்தையும் இளியிற் பாகத்தையும் வாங்கிக் கைக்கிளை உழை விளரி தாரத்திற்கு ஓரோவொன்றைக் கொண்டு சேர்க்கத் துத்தம் குரலாயப் படுமலைப் பாலையாம்; இவ்வாறே திரிக்க இவ்வேழு பெரும் பாலைகளும் பிறக்கும், பிறக்குங்கால் திரிந்தகுரல் முதலாக ஏழும் பிறக்கும்''

(ஆய்ச்சியர் குரவை - சிலப்பதிகார உரை - உ.வே.சா. -) செம்பாலை, படுமலைப் பாலை, இரண்டும் எங்ஙனம் மாத்திரைகளின் அளவு பெறுகிறது என்பதைக் கீழ்க்காணும் நிரல் விளக்கும்.

| | மாத்திரை | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | குரல் | துத்தம் | கைக்கிளை | உழை | இளி | விளரி | தாரம் |
| | ச | ரி | க | ம | ப | த | நி |
| செம்பாலை | 4 | 4 | 3 | 2 | 4 | 3 | 2 |
| படுமலை | 2 | 4 | 4 | 3 | 2 | 4 | 3 |
| | (நி) | (ச) | (ரி) | (க) | (ம) | (ப) | (த) |

செம்பாலையில் உள்ள இளி ஒரு மாத்திரை உழைக்கும் ஒரு மாத்திரை விளரிக்கும் கொடுத்துதான் இரண்டு மாத்திரையாகி மத்திமச் சுரமாகிறது. குரல் ஒரு மாத்திரையை தாரத்திற்கும் ஒரு மாத்திரை கைக்கிளைக்கும் கொடுத்துதான் இரண்டு மாத்திரையுள்ள தாரமாகிறது. மாத்திரைகளைப் பற்றிய பலவிதமான கருத்துக்கள் மீண்டும் சீர்தூக்கிப் பார்க்கத் தக்கவை. மாத்திரை என்பது அலகு அல்லது சுருதி. சாரங்க தேவருடைய பிரசித்திப் பெற்ற 22 சுருதி வழக்கு இருக்கிறது. 22 சுருதிகள் என்பது சரியான இலக்கண அடிப்படையைக் கொண்டதன்று என்பது பலருடைய கருத்து. சுருதியைப் பற்றிய கருத்துகள் பெரும் முரண்பாடு கொண்டவைகளாக இருக்கின்றன.

## சங்கீத ரத்னாகரமும் 22 சுருதிகளும்

வடமொழி நூல்களில் பரத சாஸ்திரம்தான் முதலில் தோன்றிய நூலாகக் கருதப்படுகிறது. சங்கீத ரத்னாகரம் பரதசாஸ்திரத்தைத் தழுவிய நூலாகவே காணப்படுகிறது.

பரதசாஸ்திரத்தில் காணப்படும் சில செய்திகளை இங்கு ஆராய்வது நன்றாகும். அந்நூலில் காணப்படும் சில முக்கியமான குறிப்புகள்:

"சாம வேதத்திலிருந்து சுரங்கள் உற்பத்தியாயின. சுரங்களிலிருந்து கிராமம் உற்பத்தியாயிற்று. கிராமங்களி லிருந்து ஜாதிகள் உற்பத்தியாயின. ஜாதியிலிருந்து இராகம் உற்பத்தியாயிற்று. இராகங்கள் அந்தந்த தேசங்களுக்குத் தகுந்தபடி வெவ்வேறு பெயர்களால் வழங்கி வருகின்றன.

கிராம இராகங்களிலிருந்து பாஷாங்க இராகங்களும் பாஷாங்க இராகங்களிலிருந்து விபாஷா இராகங்களும் விபாஷா இராகங்களிலிருந்து அந்தரபாஷா இராகங்களும் உண்டாயின.

ஷட்ஜாதியாக சுரம் ஏழு, ஷட்ஜ மத்திம கிராமங்கள் இரண்டு சிலர் காந்தாரத்தைக் கூட கிராமமாகச் சொல்கிறார்கள். ஆனால் அது பூதலத்தில் இல்லை.

சுருதிகள் பதினாலும் மூர்ச்சனைகள் பதினாலும் பூமியில் மனிதரால் பாடப்படுகின்றன. மற்றவை சொர்க்கத்தில் பாடப்படுகின்றன.''

மேலும் சாரங்க தேவர் சுருதிகளைப் பற்றியும் சுரங்களைப் பற்றியும் கூறுவதாவது:

''22 தந்திகள் பூட்டிய இரு வீணைகளை எடுத்துக் கொள்ளவும். ஒரு வீணையில் மிகமிகத் தாழ்ந்த ஒலியை எழுப்புமாறு ஒரு தந்தியை சுருதிக் கூட்டுங்கள். இரண்டாவது தந்தியை சுருதிக் கூட்டும்பொழுது முதல் தந்திக்கும் இரண்டாவதுக்கும் இடையே எந்த ஒலியும் எழக்கூடாது. இதேபோன்று எல்லா தந்திகளையும் சுருதிக் கூட்ட வேண்டும். தந்திகள் ஒரே ஒலி அளவில் சுருதி கூட்டப்பெற்று மேல் ஸ்தாயியை அடைகிறது.

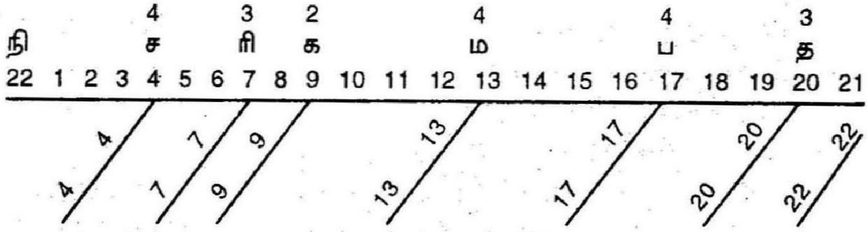
இவற்றில் சட்ஜமம் நான்கு சுருதிகளைப் பெறுகிறது. 4-வது தந்தியில் ச என்ற சுரத்தை வையுங்கள். ரிஷபம் 3 சுருதிகள் அதாவது 5, 6, 7 வது தந்திகள் 'ரி' என்னும் சுரத்தின் வகைகள் அடுத்து காந்தாரத்தில் இரண்டு சுருதிகள் 8, 9 வது தந்திகளைச் சொல்கின்றன. மத்திமத்தின் நான்கு சுருதிகள் 10, 11, 12, 13 வது தந்திகள், பஞ்சமத்தில் நான்கு சுருதிகள் 14, 15, 16, 17 வது தந்திகள். அடுத்து தைவதத்தின் சுருதிகள் 18, 19, 20 வது தந்திகள். கடைசி இரண்டு தந்திகள் நிஷாதத்தின் சுருதிகள். ஒரு வீணை துருவ வீணை என்றும், மற்றொரு வீணை சலவீணை என்றும் பெயர் பெறும். முதல் வீணையில் சட்ஜமத்தின் மூன்றாவது சுருதியிலிருந்து சலவீணையின் சட்ஜமம் ஆரம்பிக்க வேண்டும். இப்போது ஒரு சுருதி குறைகிறது. இவ்விதம் சுருதிகள் இடம் மாற சுரங்களும் இடம் பெயர்கிறது.

(பக்கம் 401, கருணாமிருத சாகரம் - முதல் புத்தகம் - 2 ம் பாகம், 22 சுருதிகள் பற்றி)

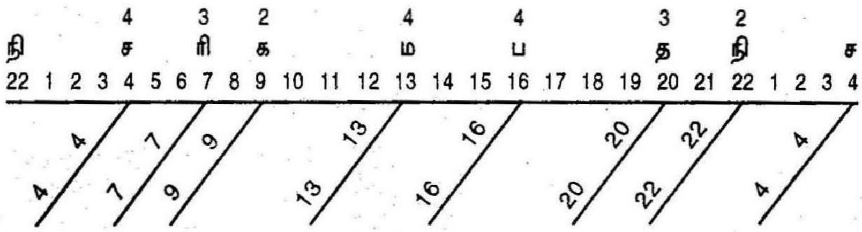
சட்ஜ கிராமம், மத்யம கிராமம், காந்தார கிராமம் ஆகிய மூன்று கிராமங்களின் சுருதி நிலைகளை சாரங்க தேவர்

நிறுவியபடி காண்பிக்கும் வரைபடத்தைக் கீழ்வருமாறு தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் கொடுக்கிறார்கள்.

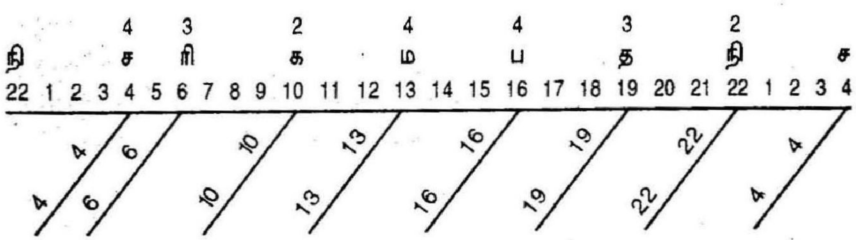
**சட்ஜ கிராமம்**




**மத்யம கிராமம்**




**காந்தார கிராமம்**




## 2. இசை வல்லுநர்களின் கருத்து

சாரங்க தேவரின் மேற்படி மூன்று கிராமங்களைப் பற்றியும் மற்றும் பல இசை அறிஞர்களுடைய கருத்தையும் வாதங்களையும் ஒப்பிட்டு பெரும் ஆய்வு செய்துள்ளார்கள் தஞ்சை பண்டிதர் அவர்கள். சாரங்க தேவரின் ரத்னாகரத்தில் கொடுத்துள்ள சில கருத்துக்களை ஆய்ந்து பின்னர் மேற்கண்ட கிராமங்கள் எதைக் குறிக்கின்றன என்பதையும் ஆய்வோம். இ. கிளமெண்ட்ஸ் என்ற ஆங்கிலேயர் சாரங்க தேவரின்

சுருதிகளைப் பற்றி தமது "Introduction to the study of Indian Music" என்ற நூலில் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

"22 தந்திகளைக் கொண்ட இரண்டு வீணைகளை எடுத்துக்கொண்டு பின்வருமாறு சுருதி கூட்டுங்கள். முதல் தந்தி மிகமிகத் தாழ்ந்த நிலைக்குச் சுருதி சேர்க்கப்படட்டும். அதன் ஒவ்வொரு சுரமாக, இரண்டு சுரத்திற்கு இடையே வேறு இடைவெளியே இல்லாதவாறு வரிசையாக சுருதி கூட்டப் பெறட்டும். இவ்விதம் கிரமமாகக் கிடைக்கும் சுரங்களே சுருதிகளாகும். ச என்ற சுரம் நான்காவது தந்தியில் நான்கு சுருதிகள் கொண்ட சுரமாக நிற்கும். ரி அதற்கு மூன்று சுருதிகள் தள்ளி நிற்கும். க அதனின்றும் இரண்டு சுருதிகள் தள்ளி நிற்கும். ம அடுத்து நான்கு சுருதிகள் தள்ளி நிற்கும். ப அதையடுத்து நான்கு சுருதகிள் தள்ளிநிற்கும். த அதன்பின் மூன்று சுருதிகள் தள்ளியும், 'நி' அதற்கு இரண்டு தந்திகள் தள்ளியும் நிற்கும். இவ்விதம் 'நி' 22 வது சுருதியில் வந்து நிற்கும்.*

சங்கீத ரத்னாகரத்தின் ஆசிரியராகிய சாரங்க தேவரைப் பற்றிய சில செய்திகளை அறிந்து கொள்வது நலம். அவர் வருணாகண ரிஷிகுலத்தில் காஷ்மீர தேசத்தில் பிறந்தவர் என்று கூறப்படுகிறது. அவர் ஹைதராபாத்தின் அருகில் உள்ள ஔரங்காபாத்தில் தேவகிரி என்ற நாட்டை ஆண்ட சிங்கண்ண ராஜா அல்லது சோமராஜ மகாராஜா என்பவரது காலத்தைச் சேர்ந்தவர் (1210-1247 கி.பி.) இந்நூல் அவர் அந்த மன்னரின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி இயற்றியதாகக் கூறப்படுகிறது. இந்நூலில் அவர் தமது காலத்தில் இருந்த இசை வழக்குகள்

---

*"Take two VINAS with 22 wires each and tune as follows. Let the first wire give the lowest possible note. The next note a little higher and so.on, so that between the notes given by any two adjacent wires a third note is impossible.

These successive notes are the Srutis SA will stand on the fourth wire being a Svara of four Srutis; Ri will be on the third wire counting from the fifth; Ga which has only two srutis will fall on the second counting from the eight; Ma being of four srutis on the fourth counting from the tenth; Pa on the fourth, counting from the fourteenth; Dha on the third after Pa; Ni on the second after Dha; So Ni will fall on the twenty second Sruti"

-(P.55. Introduction to the study of Indian Music by E clements)

எல்லாவற்றையும் எழுதியிருக்கிறார். அவரது நூல் பிராசீன முறையைத் தழுவியதாக இருப்பதாலும் சுருதிகளைப் பற்றி சிறப்பாகச் சொல்வதாலும் இசைவல்லுநர்கள் யாவரும் இந்நூலைப் பற்றித் தெரிந்துகொள்வது சாலவும் நன்று. அவர் துருவ வீணை, சலவீணை, என்ற இரு கருவிகளில் 22 நரம்புகளைப் பூட்டி எவ்விதம் சுருதிகளின் அளவுகளை நிறுவுவது என்று கூறிய முறைகளை மேலே பார்த்தோம். சாரங்கதேவர் அவ்வகையில் எவ்விதம் சட்ஜ கிராமம், மத்யம கிராமம் காந்தார கிராமம் மூவற்றையும் சுருதிவழியே நிறுவினார் என்பதையும் முன்னரே கண்டோம்.

சாரங்கதேவரின் 22 சுருதிகள் த்வாவிம்சதி சுருதி என்பது பற்றி பல இந்திய பண்டிதர்களும் மேனாட்டு அறிஞர்கள் பலரும்கூட வெகுவாக ஆராய்ந்து அவர்கள் முடிவுகளை நூலாக வெளியிட்டுள்ளார்கள், தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் சாரங்க தேவரின் 22 சுருதிகள் பற்றிய அத்தனை கருத்துகளையும் சுரம், சுருதி இவைகளின் கணக்கு வழக்குகளையும் தீர ஆராய்ந்து பல அட்டவணைகளாகத் தொகுத்து விரிவாகத் தமது 'கருணாமிர்த சாகரம்' என்ற நூலில் வெளியிட்டுள்ளார்கள். தென்னிந்தியாவில் மட்டுமின்றி வட இந்தியாவில் பரோடாவில் அந்த சமஸ்தான மன்னரின் தலைமையிலும் மாநாடு கூட்டி பல பண்டிதர்களையும் அழைத்து நீண்ட விவாதம் நடத்தியுள்ளார்கள். இவ்வாறு 22 சுருதிகளைப் பற்றி ஆராய்ந்து கருத்து தெரிவித்தவர்கள் சகஸ்ரபுத்தி, ராஜா சுரேந்திர மோஹன்தாகூர், தேவாள், நாகோஜி ராவ், பார்வே, டாக்டர் பண்டார்கர், சங்கீத சந்திரிகையை எழுதிய மாணிக்க முதலியார், சின்னசாமி முதலியார், எம்.ஏ. சுப்ரமணிய சாஸ்திரிகள், பஞ்சாபகேச பாகவதர், பிரதாப ராமசாமி பாகவதர், கிளமெண்ட்ஸ் என்ற ஆங்கிலேயர் முதலியோர் ஆவர். இது மட்டுமல்லாமல் மற்ற மேனாட்டு அறிஞர்களின் கருத்துக்களையும் பெருவாரியாக வழங்குகிறார்கள். முதலில் சாரங்க தேவரின் சுருதி வழக்குகளை என்னவென்று ஆராய்ந்தால்தான் பின்னர் தமிழிசையில் இந்தச் சுருதியைப் பற்றிய வழக்கு எங்ஙனம் பேசப்பட்டது என்பது தெளிவாகத் தெரியும். மேலும் சங்கீத ரத்னாகரம் மட்டுமின்றி சுத்த சுரம், விக்ருத சுரம் இவைகளின் தன்மையைப் பற்றி மற்றுமுள்ள இசை நூலாகிய சங்கீத

பாரிஜாதம், ராக விபோதம், ஸ்வர மேள கலாநிதி, சங்கீத சாராம்ருதம், சங்கீத சந்திரிகை ஆகிய நூல்களில் கொடுத்துள்ள விவரங்களையும் கூறி பண்டிதர் ஒப்பிடுகின்றார்.

இந்த 22 சுருதிகளுக்கும் பண்டைய நூல்களில் தனித்தனியே பெயர்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன.

### 3. சுருதிகள் 22 (பெயர்கள்)

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | தீவிரம் | 2. | குமுதவதி | 3. | மந்தம் |
| 4. | சாந்தோவதி | 5 | தயாவதி | 6. | ரஞ்ஜனி |
| 7. | ரக்திகா | 8. | ரௌத்ரி | 9. | குரோத |
| 10. | வஜ்ரிக | 11. | ப்ராசரிணி | 12. | ப்ரீதி |
| 13. | மார்ஜனி | 14. | க்ஷிதி | 15. | ரக்திகா |
| 16. | சாந்தீபனி | 17. | ஆலாபினி | 18. | மதந்தி |
| 19. | ரோஹிணி | 20. | ரம்யா | 21. | உக்ர |
| 22. | க்ஷோபினி | | | | |

இப்பெயர்கள் ரி, க, ம, த, நி என்ற சுரங்களுக்கு நான்கு நான்கு வகைகளையும், ச, ப என்ற இரண்டு சுரங்களையும் சேர்த்து இருபத்திரண்டு சுருதிகளை உண்டு பண்ணுகின்றன.

இ. க்ளமென்ட்ஸ் என்ற ஆங்கிலேயர் இந்திய இசையைப் பற்றி எழுதும்பொழுது, சாரங்க தேவரின் சுருதிமுறைகள் வட இந்திய இசைக்குத் தான் பொருந்தும் - தென்னிந்திய இசைக்குப் பொருந்தாது என்று கூறுகிறார்.

"எனது நூல் வடஇந்திய இசையைப் பற்றி மட்டிலுமே பேசுகிறது. வட இந்திய இசைதான் பெரும்பாலும் கி.பி.ஐந்தாவது நூற்றாண்டில் இருந்த பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தையும், கி.பி.பதின்மூன்றாவது நூற்றாண்டில் தோன்றிய சங்கீத ரத்னாகரத்தையும் தழுவியிருப்பதாகக் காண்கிறது. சாரங்க தேவர் காஷ்மீரத்தில் பிறந்தவர் என்று தெரிகிறது. ஆகவே அவர் இந்துஸ்தானி இசையைப் பற்றித்தான் சொல்கிறார் என்பது பெறப்படுகிறது. ஆனால் தென்னிந்தியாவைச் சேர்ந்த பண்டிதர்கள் அவர் கர்நாடக இசையைத்தான் குறிக்கிறார் என்று உரிமை கொண்டாடு கிறார்கள். இங்ஙனம் செய்வதால் தென்னிந்திய பண்டிதர்கள்

அவருடைய கொள்கைகளுக்கு ஊறு இழைக்கிறார்கள் என்பது எனது கருத்து. வட இந்திய இசை இந்தியாவின் வடக்கிலும் மேற்கிலும் பரவியிருக்க தென்னிந்திய இசை தெற்கிலும் கிழக்கிலும் பரவியுள்ளது என்று சொல்லலாம். பல ராகங்கள் இருவகை இசைக்கும் பொதுவாக இருந்தாலும், முதலாவதாகக் கற்பிக்கப்படும் வகையில் இரண்டும் முற்றிலும் வேறு படுகிறது. வடக்கே முதலில் கற்பிக்கப்படும் இராகம் ஐரோப்பிய இசை போன்று 'மேஜர் ஸ்கேல்' அதாவது சங்கராபரண ராகமாகும். தெற்கிலோ முதலில் நான்கு அரைச் சுரங்கள் கொண்ட வட இந்திய பைரவா இராகம் கற்பிக்கப்படுகிறது. இந்த ராகம் ச - ரி - வுக்கு இடையிலும் க - ம - க்கு இடையிலும், ப - த -வுக்கு இடையிலும், நி - ச வுக்கு இடையிலுமாக 4 அரைச்சுரங்களைக் கொண்டதாக உள்ளது.*

(பக்கம் 2, இ.க்ளமென்ட்ஸ் - இந்திய இசையைப் பற்றிய ஒரு அறிமுகம்)

மேற்காணும் இ. க்ளமென்ட்ஸ் அவர்களின் கூற்றில் நமக்குத் தெரிய வருவது என்னவென்றால் சாரங்க தேவரின் சங்கீத ரத்னாகரத்தில் காணப்படும் மேளம் அல்லது பாலை வட

---

*"The present work deals with Hindustani Music only: the author hopes to be able to show that a great part of it is directly traceable to the systems set forth in Bharata Natya Shastra of about the fifth century A.D. and the Sangita Ratnakara of the Thirteenth century. These are the most closely reasoned and critically worked in early text books. It is reputed that Saranga dev the author of the sangeet ratnakar was an inhabitant of Kashmir. From internal evidence one would conclude that the music he describes is that of Hindustan. However the Pandits of southern India endeavour to appropriate him to themselves. The present writer hopes to show that it is only by doing violence to his theory that it can be applied to Karnatic Music. Roughly speaking, Hindustani Music may be said to prevail in the north and west of India and Deccan while Karnatic Music is confined to the south and east. Many scales are common to both but the general spirit of the two systems is apparent from the scales which are first tought to beginners; In the north the first raga taught was like major - scale of Europe; in the South; it is a chromatic scale (known in Hindustani Music as the scale of Raga Bhairava), with semi-tones between the first and second, third and fourth, fifth and sixth and seventh and eight degree"

(P.2 - Introduction to the study of Indian Music by E. Clements I.C.S.)

இந்திய இசையின் சுத்த மேளமாகிய பிலாவல் அல்லது சங்கராபரணத்தை ஒத்து உள்ளது. ஆனால் தென்னிந்தியாவில் முதல் ராகமாகக் கற்பிக்கப்படும் மாயமாளவகௌளை ச - ரி, க - ம, ப - த, நி - ச என்று நான்கு அரைச்சுர இடைவெளிகளைக் கொண்டதாய் முற்றிலும் மாறுபட்டதாய் இருப்பதால் சாரங்கதேவரின் கொள்கைக்கு சிறிதும் ஒத்து வராது என்று கூறுகிறார்.

அதைத் தவிர 72 மேளக் கர்த்தாவின் முதற்பாலையாக கனகாங்கி மேளத்தை அமைத்து தாழ்ந்த சுரங்களைச் சுத்த சுரம் என்று பிற்காலத்தில் அமைத்தது மேலும் குழப்பத்தை அதிகரிப்பதாகவே இருந்து வந்துள்ளது என்பதும் இங்கு குறிக்கத்தக்கது. சுரங்களின் நிலைகளையும் பெயர்களையும் தலைகீழாக மாற்றி அமைத்து, பண்களின் பெயர்களையும், இடம் புரட்டி வைத்து, தெரிந்தோ தெரியாமலோ பல இசை ஆசிரியர்கள் இன்ன பெயர் இன்னதைக் குறிக்கிறது என்று திட்டவட்டமாகச் சொல்ல முடியாத நிலையை உருவாக்கி விட்டார்கள். ஆகவே நமது இந்திய இசையை மட்டிலும் கற்று, அதிலும் தற்காலத்தில் வழங்கிவரும் ஒரு சிறு வரையறைக் குட்பட்ட இசை அறிவைக் கொண்டு, எதையும் திட்டமாக வகுக்கும் நிலையை நாம் அடையவில்லை. ஆகவே மேனாட்டு இசையின் அடிப்படை இலக்கணங்களை அறிந்து வட இந்திய தென்னிந்திய இசைமுறைகளையும் ஒப்புநோக்கும்போது ஓரளவு நமது இன்றைய சங்கீதம் எந்த நிலையில் உள்ளது என்பதை நாம் அறியக் கூடியவர்களாக இருக்கின்றோம். சங்கீத ரத்னாகரம் வட இந்திய இசைக்கு மட்டும்தான் பொருந்துமா அல்லது அது தென்னாட்டு இசை இலக்கணத்தையும் கூறுகிறதா என்பதை நாம் மேலும் ஆய்வு செய்ய வேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம்.

சங்கீத ரத்னாகரம் தென்னிந்திய இசையின் இலக்கணத்தை தான் வலியுறுத்துகிறது என்று ராவ்பகதூர் சி. நாகோஜி ராவ் என்ற ஒய்வு பெற்ற பள்ளி இயக்குநர் கூறியுள்ளார்.

"ஒரு மேளத்தில் 22 சுருதிகள் காணப்படுகின்றன. அவை: ச, ரி, ரி, ரி, ரி, க, க, க, க, ம, ம, ம, ம, ப, த, த, த, த, நி, நி, நி, நி.

இவை தவிர வேறு சுருதிகள் இருந்தால் அவை பொருந்தா தவை. நமது சாஸ்திரங்கள் இவை பற்றியே குறிப்பிடுகின்றன என்று நான் கருதுகிறேன்.

மேற்கூறிய சுருதிகள் ஒரு ஸ்தாயிக்குள் அடங்குவதாகக் காணப்பட்டாலும் இராகங்களில் இந்த 22 சுருதிகளும் பயன்படுத்தப்படுவதில்லை. ராகத்தில் ஒரு சில சுருதிகளே இடம் பெறுகின்றன. அதுவும் தவிர சட்ஜமத்திற்கும் காந்தாரத்திற்கும் இடையே ஒரு சுரம்தான் வர முடியும். அதேபோன்று காந்தாரம் பஞ்சமம் இரு சுரங்களுக்கும் இடையே மற்றொரு சுரம்தான் வர முடியும். அவ்வாறே பஞ்சமத்திற்கும் சட்ஜமத்திற்கும் இடையில் இரண்டு சுரங்கள் இடம் பெறும். ஆக மொத்தம் ஏழு சுரங்கள் இருக்கின்றன. முதலாவது சட்ஜமம், இரண்டாவது சட்ஜமம், காந்தாரம் இரு சுரங்களுக்கு இடையே வருவது, காந்தாரம் மூன்றாவது, காந்தாரம் பஞ்சமம் இரண்டுக்கும் இடையே வரும் நான்காவது சுரம், ஐந்தாவதாகிய பஞ்சமம், பஞ்சமம் சட்ஜமத்திற்கு இடையே வரும் ஆறாவது ஏழாவது சுரங்களான தைவதம் நிஷாதம் ஆகியவை. ஒன்றையடுத்து மற்றொன்று வரும் இந்த சுரக் கோர்வையின் அடிப்படையைக் கொண்டதே இராகம். இவை ஏழாக இருப்பதால், சப்தஸ்வரம் என்று கூறப்படுகிறது. இவற்றிற்கு மத்தியிலே இடம் பெறுவது மத்ய சுரம். ஐந்தாவதாகிய பஞ்சம சுரமும் ஆகும்.

சில ராகங்கள் சட்ஜம சுரத்தில் ஆரம்பிக்கின்றன. மற்றும் சில வேறு சுரங்களில் ஆரம்பிக்கின்றன. பின் சொன்ன வகையில் சுரங்கள் இடம் பெயரும். ஆயினும் மேற்கூறிய 22 சுரங்களைத் தவிர வேறு சுரங்கள் வழக்கில் இல்லை.

இந்திய இசையில் வழங்கும் சில அரிய சொற்களை எடுத்துக்கொண்டு அவற்றை 22 சுருதியின் வழக்கிற்கேற்ப விளக்கம் காண்போம்.

முதலில் வாதி, சம்வாதி சுரங்கள் என்பவை என்ன பொருள் கொள்கின்றன என ஆய்வோம். ச என்ற சுரத்திற்கும், ப என்ற சுரத்திற்கும் உள்ள இடைவெளி 3/2 அதாவது அந்த இடைவெளியில் பன்னிரண்டு சுருதிகள் வரும். ஆகவே, வாதி சம்வாதி சுரங்களுக்கிடையே 12 சுருதிகள் உள்ளன என்று சாஸ்திரம் கூறும்.

ப என்ற சுரத்திற்கும் ச என்ற சுரத்திற்கும் உள்ள இடைவெளி 4/3 அதாவது எட்டு சுருதிகள் கொண்டது. சாஸ்திரங்கள் இதையும் வாதிசம்வாதி என்றே கூறுகின்றன. அவற்றின் இடைவெளி எட்டு சுருதிக்ள்.

சட்ஜ கிராமம், மத்ய கிராமம், காந்தார கிராமம் ஆகியவைகளின் சுருதி அல்லது சுர நிலைகளை நாம் திட்டமாகக் கூற இயலவில்லை. எனினும் என்னுடைய கருத்து கீழ்வருமாறு:

**1. சட்ஜகிராமம்:**

சட்ஜகிராமம் ச என்ற சுரத்திலிருந்து ஆரம்பித்து கீழ்க்காணும் சுரங்களைக் கொள்கிறது. ச$^4$, ரி$^3$, க$^2$, ம$^4$, ப$^4$, த$^3$, நி$^2$. இதன் சப்த சுரங்கள் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்ற வகையில் சட்ஜ கிராமமாக அமைகிறது. இந்த ஏழு சுரங்களைக் கொண்ட இந்த மேள ராகம் வெகுவாக 'முகாரி' இராகத்தை ஒத்திருக்கிறது. ஆனால் இதில் வரும் தைவதம், கமகத்தோடு கீழே தள்ளி பிடிக்கப்படுகிறது. அந்த நிலை இம்மேளத்தில் உள்ளபடி இல்லை.

**2. மத்ய கிராமம்:**

இந்த மேளம் மத்யமத்தை சட்ஜமமாகக் கொள்கிறது. இந்த மத்யம கிராமத்தில் பஞ்சமத்திற்கு மூன்று தைவதத்திற்கு நான்கும் சுருதிகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அது வருமாறு. ப, த$^2$, நி$^2$, ச, ரி$^4$, க$^2$, ம$^2$ இந்த ஏழு சுரங்களில் 'ம'வுடன் 'த' பொருந்தவில்லை. ஆகவே தைவதத்தை எடுத்துவிட வேண்டும். மற்ற சுரங்கள் மத்யமாவதி அல்லது ஸ்ரீராகம் போன்று அமைகின்றன.

**3. காந்தார கிராமம்:**

இந்த மேளத்தில் ச மட்டும் 4 சுருதிகளைக் கொண்டதாய் மற்ற சுரங்கள் ஒவ்வொன்றும் மூன்று சுருதிகளைக் கொண்டதாய் இருக்கின்றது. அது வருமாறு க$^2$, ம$^1$, ம$^4$, த$^2$, நி$^1$, நி$^4$, ச, ரி$^2$, க$^2$. காந்தாரம் சட்ஜமமாகிறது. ஆகவே காந்தார கிராமம் என்று பெயர் பெறுகிறது. இவற்றில் ம$^1$, ம$^2$ இரண்டும் விவாதி சுரங்கள். அதேபோல் நி$^1$, நி$^4$ இரண்டும் விவாதி சுரங்கள். இந்த

சுருதிகள் ஹிந்துஸ்தானியிலும் தோடி ராகத்திலும் ஏற்படு கின்றன என்று நான் கருதுகிறேன்.

நான் முன்னரே கூறியதுபோல் இக்காலத்து இசைக் கலைஞர்கள் ஒரு ஸ்தாயியில் 22 சுருதிகள் உள்ளன என்பதை ஒப்புக் கொள்கிறார்கள். ஆனால் சுருதிகள் என்ன என்பதை அறியாமையாலோ, அல்லது நமக்குப் புரியாமலேயே அவற்றைப் பாடுவதாலோ, அவர்கள் பொதுவாக ஒரு ஸ்தாயியில் ஐந்து முழுச் சுரங்களும், ஏழு அரைச் சுரங்களுமாக பன்னிரண்டு சுரங்களை மட்டுமே கொண்டிருப்பதாக நினைக்கிறார்கள். மேலும் வீணை போன்ற கருவிகளில் பன்னிரண்டு மெட்டுகளையே வைத்திருக்கின்றனர். ஒருவர் அந்த மெட்டுகளின் மீது விரலை வைத்து வாசித்தால் ஒரு ராகத்தையும் இசைக்க முடியாது. வீணை மீட்டும் வித்வான்கள், அந்த மெட்டுகளுக்கு இடதுபுறமாக தந்திகளை இழுத்து வாசித்தால்தான் சுரங்கள் பேசும் என்றும் கூறுகிறார்கள். ஆகவே உண்மையான சுருதிநிலை மெட்டுகளை அமைத்த இடத்தில் இல்லை. தந்திகளை இழுத்து வாசிக்கும் இடத்திலேயே உள்ளது. ஆகவே பன்னிரண்டு மெட்டுகளை அமைத்துள்ள தவறான நிலை புரிகிறது.

மேற்கண்ட விவரங்களால் இசைக் கலைஞர்கள் பாடல் பயிலும் முறைக்கும் அவர்கள் இலக்கணம் கூறும் முறைக்கும் பெரும் வேறுபாடு இருக்கிறது என்பது தெரிய வருகிறது. ஆகவே 72 மேளகர்த்தா என்று வகுத்துள்ள முறை அவ்வளவு சரியானது என்று கூற இயலாததோடு அம்முறை நமக்குப் பெரும் சங்கடத்தையும் அளிக்கிறது. ரி$^1$, ரி$^2$, இரண்டும் அவர்களால் சுத்த ரிஷபம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. ரி$^3$, ரி$^4$, இரண்டும் சதுஸ்ருதி ரிஷபம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. க, க$^2$ இரண்டும் சாதாரண காந்தாரம் என்றும். க$^3$, க$^4$ இரண்டும் அந்தர காந்தாரம் என்றும், ம$^1$, ம$^2$ இரண்டும் சுத்த மத்யமம் என்றும், ம$^3$, ம$^4$ இரண்டும் பிரதி மத்யமம் என்றும், த, த$^2$ சுத்த தைவதம் என்றும், த$^3$, த$^4$ சதுஸ்ருதி தைவதம் என்றும், நி$^1$, நி$^2$ கைசிகி நிஷாதமென்றும், நி$^3$, நி$^4$ காகலி நிஷாதம் என்றும் வழங்கப்படுகின்றன.

72 மேளகர்த்தா என்ற பகுப்புமுறை ingenious அது எவ்வளவு தூரம் பயன்படுகிறது என்பதைப் பின்னர் பார்க்க வேண்டும்''

(பக்கம் 272-273, கருணாமிருத சாகரம், 2-வது பாகம் 22 சுருதிகளைப் பற்றி)

சுருதிகளைப் பற்றிய பலவிதமான ஒலி அலைகளின் கணக்குகளையும், பிற அளவு முறைகளையும் அவரவர் கருத்தையும் தனித்தனியே அட்டவணை மூலம் அமைத்து விளக்கியிருக்கின்றார்கள் தஞ்சை பண்டிதர் அவர்கள்.

சுருதிகளைப் பற்றிய பல கருத்துக்கள், அவை தென்னிந்திய இசையைக் குறிக்கின்றனவா அல்லது வட இந்திய இசையைக் குறிக்கின்றனவா, சுருதிகள் ஒரே அளவுள்ள இடைவெளிகளைக் கொண்டனவா அல்லவா என்பது பற்றி பலவிதமாகப் பல இசை ஆராய்ச்சியாளர்களால் தெரிவிக்கப்பட்டுள்ளன.

'தென்னிந்திய இசையும் இசைக் கருவிகளும்' என்ற தமது நூலில் சி.ஆர். டே என்பவர் கூறுவது:

"சுருதி என்பது எவ்விதம் ஏற்படுகிறது என்பதைத் தீர்மானிப்பது மிகவும் கடினம். சங்கீத ரத்னாகரம் ஏதோ ஒரு வகையாக அதற்கு விளக்கம் கூறுகிறது. 'சுருதியானது ஒலியின் மிகமிகச் சிறிய இடைவெளி. காதால் கேட்டு உணரத் தக்கது. அது இருபத்திரண்டு வகைப்படும். காதால் கேட்கக்கூடிய எந்த ஒலியும் சுருதி எனப்படும். காதால் கேட்டு உணரத் தக்கது என்பதாலேயே அது சுருதி எனப் பெயர் பெற்றது".

'ஆயினும் இந்தச் சுருதிகளின் அளவு ஒன்றுபோல் உள்ளதா அல்லது வேறுபட்டதா என்ற ஐயமும் ஏற்படுகிறது'.

'சுருதியை வகுக்கும் முறைக்குத் தற்போதுள்ள நடைமுறை முற்றிலும் மாறுபட்டு காண்கிறது. தற்காலத்தில் ஒரு சுரத்திற்கு முன்பாகச் சுருதிகளை வைக்கின்றார்கள். ஆனால் பண்டைய முறை சுரத்திற்குப் பின்னால் சுருதிகளை வைத்துப் பேசுகிறது. இந்த மாறுதல் எப்போது யாரால் பழக்கத்தில் கொண்டு வரப்பட்டது என்பதை அறிவது கடினம். வீணையின் மெட்டுகளையும் மற்ற நரம்புக் கருவிகளின் சுரத்தான நிலைகளையும் நிறுவுவது தற்காலத்து வழக்கத்தைத் தழுவியாகவே உள்ளன. இசை இலக்கண நூல்களில் காணும் விதிகளுக்கு நேர்மாறாக இந்தக் கருவிகளில் சுரத்தானங்கள்

அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இந்த மாறுபட்ட நிலையினைத் தழுவியே தற்காலத்தில் சுருதி நிலைகள் கணக்கிடப்பட்டுள்ளன என்று நாம் கொள்ளலாம். (டாகூர்)*

கர்நாடக இசையை ஆங்கில முறையில் சுரப்படுத்தி (Staff Notation) நூல் வெளியிட்ட சின்னசாமி முதலியார் எம்.ஏ. அவர்கள் சுரங்களின் தானங்களைப் பற்றிக் கூறுவது பின்வருமாறு:

''ஒரு ஸ்தாயியில் ஏற்படக்கூடிய சுரங்களின் கணித விகிதாசாரம் வடஇந்திய முறையிலும் தென்னிந்திய முறையிலும் வேறுபடுகிறது. இந்த கொள்கையின் முரண்பாடு களை நாம் பின்னர்கூட ஆலோசனைக்கு எடுத்துக் கொள்ளலாம். ஏனெனில் தற்போது சம இடைவெளிகளைக் கொண்ட சுர ஸ்தானங்கள் (equal temperament) என்ற கொள்கையானது வீணையின் மெட்டுகளை அமைத்தலில் மிகவும் ஒத்திருப்பதால் நமக்குப் பயிற்சி முறையில் போதுமான அளவு திருப்தியை அளிப்பதாக உள்ளது. ஆயினும் இம்முறை இந்தியாவில் பல காலங்களுக்கு முன்னரே இருந்து வந்தது

---

*"the exact definition of what constituted a sruti is different difficult to determine; but it is thus vaguely given by the sangeeta Ratnakara, A sruti is formed by the smallest intervals of Sound and is perceivable by the ear; it is of 22 kinds; also every distinct audible sound is a sruti; it is a sruti because it is to be heard by the ear."

"Doubts however exist as to whether the interval of the srutis were equal or not"

"In the arrangements of the srutis, modern usage is diametrically opposite to the classical one; the latter placing them before the note to which they respectively belong, while the former gives position after the notes

It is difficult to determine by whom the alteration was effected. The arrangement of the Frets of the Vina and other Stringed instruments accord with the modern acceptation of the principle. According to the rule laid down in classical treatises, the disposition of the notes is reversed in the case of Darve instruments and out of this reversed arrangement perhaps the modern theory about the arrangement of the position of all srutis has been worked. (Tagore)"

(P.15 - The Music and Musical Instruments of Southern India by C.R. Day)

என்ற உண்மை வியக்கத்தக்கது. மேனாட்டினர் பின்னர் அதே கொள்கைக்கு வந்ததும் வியத்தகு உண்மையாகும்.

(பக்கம் 114 - கருணாமிருத சாகரம் - முதற் புத்தகம் - முதல் பகுதி)

ஒரு ஸ்தாயியில் உள்ள பன்னிரண்டு சுரங்களின் ஸ்தானங்கள் இந்திய இசைக்கும் வீணையின் மெட்டுகளுக்கும் நன்றாகவே ஒத்திருக்கின்றன என்று ஸி.ஆர்.டே. என்பார் கூறுகிறார்.

"இந்திய இசையின் ஸ்தாயி, ஐரோப்பிய இசையைப் போல் பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்களாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. (இக்கருத்தை ஸர் வில்லியம் ஜோன்ஸ், திரு. பஃ்க் இருவருமே ஆதரிக்கின்றனர் என்பதை Asiatic Researches என்ற நூல் தெரிவிக்கிறது) ஸர் வில்லியம் ஜோன்ஸ் கூறுவதாவது: நமது ஸ்கேலுக்கும் இந்திய மேளத்திற்கும் இடையே ஏதும் வேறுபாட்டைக் காண்பதில் தோல்வியுற்றேன். ஆயினும் என்னுடைய செவிப்புலனின் திறனில் நம்பிக்கையற்றவனாய் நான் என்னுடைய ஜர்மானிய நண்பரை ஒரு இந்திய குழல் இசைப்போனைப் பின்பற்றி வயலினில் வாசிக்கும்படி கேட்டுக் கொண்டேன். அந்த நண்பர் வாசித்த சில பழக்கமான ராதை கிருஷ்ணன் பற்றிய பாடல்களின் மெட்டுகள் நன்கு தெரிந்தவையாகவே இருந்தன. மேலும் திரு. ஷோர் என்ற என் நண்பர் தமது 'ஹார்ப்சிகோட்' என்ற வாத்தியத்தில் ஒரு இந்து பாடகர் பாடிய பாடலை வாசித்தபோது இரண்டு மேளங்களும் ஒன்றுபோலவே இருந்தன என்று கூறினார். புல ஆராய்ச்சி

---

*The Mathematical ratios of the Indian gamut likewise vary in the north and South of India. But this extremely complicated question may be left open for the present because for all practical purposes the system of equal temperament which coincides almost exactly with the adjustment of frets on the Vina is found to meet all existing requirements more or less satisfactorily. It is admitted on all hands by that this curious coincidence has been arrived at by the two nations through distinct processes, quite independently of each other; and historical research so far as it has been made as established the fact that the Indian system has remained in status quo for ages before the Lux at orient dawned upon the West")

(F 14 Art 37 Oriental Music by Chinnaswami Mudaliar)

மூலம் இதுகாறும் இந்துக்கள் தங்களுடைய மேளங்களைப் பற்றி கொண்டுள்ள கருத்து சரியானவை அன்று என்று அறிகிறேன். நான் பல வட இந்திய தென்னிந்திய வித்வான்களின் முன்னிலையில் சம இடைவெளியில் உள்ள சுரங்களைக் கொண்ட எனது பியானோவில் வாசித்துக் காண்பித்தபோது அவர்கள் அவை வீணையின் மெட்டுகளுக்கு ஒத்தவையாகவே இருக்கின்றன என்று ஒப்புக் கொண்டனர். இந்த இரண்டு கருவிகளின் சுரத்தானங்களை செவி உணர்வால் கூர்மையாகக் கேட்டே அறிய முடிந்தது என்ற உண்மையும் வெளிப்பட்டது. மௌலாபக்ஸ் என்ற நல்ல திறம்படைத்த நண்பர் இந்திய சுர ஸ்தானங்களை நிறுவுவதில் ஐரோப்பிய முறையிலிருந்து சிறிதும் வேறுபடவில்லை என்று மிகச் சிரமமெடுத்துக் கொண்டு எனக்கு விளக்கிக் கூறினார். (பக்கம் 20-ஸி.ஆர்.டே - தென்னிந்திய இசையும் இசைக் கருவிகளும்)*

ஸி.ஆர். டே என்பவர் மேலும் தென்னிந்திய வீணை எவ்விதம் இந்த சம இடைவெளியுள்ள ஸ்தானங்களை வெகு காலமாகக் கொண்டுள்ளது என்பதைப் பற்றிய ஆய்வு களையும் தெரிவிக்கிறார்.

---

*"The Hindu Octave like the European, is divided into twelve semi tones (This view is supported by both Sir. W. Jones and Mr. Frake Asiatic Researches)

Sir.W. Jones remarks, 'I tried in vain to discover in practice any difference between the Indian scale and that of our own but knowing my ear to be very insufficiently exercised, I requested a German professor of music to accompany on his violin a Hindu lutist who sang by note some popular airs on the love of Kirshna and Radha and he assured me that the scales were the same; and Mr. Shore afterwards informed that when the voice of a native singer was in tune with his harpcichord he found the Hindu series of seven notes to ascend like ours by sharp third- From many experiments I am led to believe that a wrong idea as to the temperament of the Indian scale as practically employed has hitherto been held I played over all the various scales shown later upon a pianoforte tuned to equal temperament in the presence of several wellknown Hindustani and Karnatic musicians, all of whom assured me that they correspond exactly to those of the vina upon comparing the two instruments this was found to be the case as far as could be judged by the ear alone, in every instance. Maula Bux, a man of considerable attainments, took pains to explain to me that the tempering of the modern Indian scales differed in no way the European."

(P 20. C.R. Day - Music and Musical Instrument of Southern India)

திரு.எல்லிஸ் என்பவரும் திரு.ஏ.ஜே. ஹிப்ரின்ஸ் என்பவரும் ஒரு அழகிய பழைய வீணையை வைத்து நுணுகி ஆராய்ந்து அந்த முடிவை எனக்கு அனுப்பியுள்ளனர். அந்த அழகிய வீணையும் நல்ல நிலையில் என் கைவசம் உள்ளது. இருநூறு அல்லது முந்நூறு ஆண்டுகளுக்குமுன் செய்யப்பட்ட இந்த தஞ்சாவூர் வீணை தஞ்சை அரண்மனையில் சேர்த்து வைக்கப்பட்ட பொருள்களிலிருந்து கிடைத்தது. இந்த ஆராய்ச்சியின் முடிவு இந்த வீணையின் மெட்டுகள் பியானோவில் மெட்டுகள் அமைந்துள்ள வகையிலேயே அமைக்கப்பட்டுள்ளது என்பதை உறுதியாக்குகிறது. ஆகவே இந்தியாவில் இந்நாட்டு மக்கள் தாமாகவே இந்த முடிவுக்கு வந்திருந்தனர் என்பதும் மேனாட்டினர் பிற்காலத்திலேயே இதைக் கண்டுபிடித்தனர் என்பதும் உணரப்படுகிறது.*

(பக்கம் 29 - ஸி.ஆர்.டே)

சுரங்கள் சம இடைவெளிகளைக் கொண்டுள்ளன என்ற கொள்கை வற்புறுத்தப்பட்டதை இதுவரை பார்த்தோம். சாரங்க தேவரும் சுருதிகள் சம இடைவெளிகளோடு ஒரே அளவில் ஏறிச் செல்ல வேண்டும் என்பதையே வற்புறுத்துகிறார். காப்டன் டே அவர்கள் மிகுந்த சிரமப்பட்டு பலஆராய்ச்சிகளைச் செய்து தென்னிந்திய வீணையானது சம இடைவெளிச் சுரத்தைத்தான் கொண்டுள்ளது என்பதையும் கண்டுபிடித்து அம்முறை மிகப் பழங்காலத்திலிருந்தே பழக்கத்தில் இருந்து வந்துள்ளது என்பதையும் கூறுகிறார். தமிழிசையைப் பற்றி தொல்காப்பியமும் சிலப்பதிகாரமும் எங்ஙனம் இந்த சுரத்தானங்களை வரையறுத்துச் சொல்வதுடன் மேலும் நுண்ணிய இடைவெளிகளையுடைய சுரங்களுக்கும் இலக்கணம் படைத்துள்ளன என்பதை அறிய உலகே

---

*"The following table kindly sent to me by Mr.Ellis shows the results obtained from a most minute and careful examination made by him and by Mr.A. Hiphem of a beautiful old Vina, in perfect condition now in my possession. This instrument is between two or three hundred years old and is from the collection in the Tanjore palace - The results as will be seen tend to prove that the frets were purposely arranged for something like equal temperement. We see therefore that in India much the same results have been independently arrived at by the native musicians as have been attained by subsequent science of Europe"

(P 29 C.R. Day IBID)

வியக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை. அப்பழைய மரபே இதுநாள்வரை தென்னிந்திய இசையில் கடைபிடிக்கப்பட்டு வந்துள்ளது என்ற உண்மையும் மிகவும் விந்தைக்குரியதாகும்.

மேலும் சி.ஆர்.டே. அவர்கள் தமது உரையில் மேற்படி பல இசை நுட்பங்கள் கூர்மையான செவி உணர்வினாலேயே அறியப்பட்டது என்பதற்குத் தமிழிசையில் மிக அழகிய விளக்கம் கிடைக்கிறது.

**''ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்**
**ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினனாகி''**

**-சிலப்பதிகாரம் : அரங்கேற்றுக் காதை.**

எவ்விதம் வாதி சம்வாதி ஆகிய சுரங்கள் செவிப் புலனால் கேட்டு சோதிக்கப்பட்டது என்ற உண்மையை நிலை நிறுத்துகிறது.

மேலும்,

**''குரல்வாய் இளிவாய் கேட்டனள் அன்றியும்**
**வரன்முறை மருங்கில் ஐந்தினும் ஏழினும்''**

**-சிலப்பதிகாரம் : வேனிற் காதை.**

என்ற குறிப்பும் சட்ஜம பஞ்சம பாவத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே தமிழிசை இலக்கணம் வரன்முறையாகப் பேணப் பட்டது என்பதைக் காண்பிக்கிறது.

முன்னரே,

**''வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்தாங்கு''**

**-சிலப்பதிகாரம் : அரங்கேற்றுக் காதை.**

என்ற வழக்கும் எவ்விதம் சுரங்கள் ஐந்தின் வரிசையில் (cycle of fifths) பெறப்பட்டன என்பதையும் திட்டவட்டமான இலக்கணத்தோடு கூறுகிறது.

சிலப்பதிகாரத்திற்கு முன்னரே சங்க காலத்தில் இவ்வரன் முறை கூறப்பட்டுள்ளது.

**''ஏழ்புழை ஐம்புழை யாழிசை கேழ்த்தன்ன இனம்**
**வீழ்த்தும்பி வண்டொடு மிஞிறார்ப்ப''**

என்று கூறும் பரிபாடல் எவ்வகை சட்ஜமப் பஞ்சமம், சட்ஜமம் மத்யமம் ஆகிய இடைவெளிகளை நன்கு காண்பித்து

இயற்கையில் தும்பி, வண்டு, மிஞிறு ஆகியவை சுத்த சுரமாக ஒலித்தன என்று 'ஏழ்புழை ஐம்புழை' என்பதுமாகிய சொற்றொடர்கள் எவற்றைக் குறிக்கின்றன என்பதையும் மீண்டும் நினைவு கூரவேண்டும். ஐந்தினும் என்பது மத்திமத்தைக் குறிக்கும். எங்ஙனமெனில் பன்னிரு அரைச் சுரங்களில் சட்ஜமத்தை விடுத்து ரி$_1$, ரி$_2$, க$_1$, க$_2$, ம$_1$ என்ற வரிசையில் மத்திமம் ஐந்தாவதாக வரும். அதேபோன்று ஏழினும் என்பது ரி$_1$, ரி$_2$, க$_1$, க$_2$, ம$_1$, ம$_2$, ப என்ற முறையில் ஏழாவதாக வரும் ஐம்புழை ஏழ்புழை என்பதும் இந்த உண்மையைத்தான் குறிக்கின்றது. ஆனால் சிலர் ஐம்புழை என்பது ஐந்து துளைகளையுள்ள குழலையும், ஏழ்புழை என்பது ஏழு துளையுள்ள குழலையும் குறிக்கின்றன என்று கொள்கிறார்கள். அது சரியானதன்று. மேலும் முன்னே இணை, கிளை, பகை, நட்பு ஆகிய உறவுகள் நரம்புகளிடையே ஏற்படும் முறையை விரிவாகக் கண்டோம். கிளை என்பதை ஏழிசை முறையில் ஐந்தாவது சுரமாகக் கொள்ளும் நிலையும் ஏற்படுகிறது என்பதை நாம் கருத்தில் இருத்திக் கொள்ள வேண்டும். ஏழிசை, பன்னிரு இசை, அலகு முறை ஆகியவை ஒன்றோடொன்று பிணைந்து வரும்போது எந்த சொல், என்ன பொருளைக் குறிக்கிறது என்பதையும் நாம் அந்தந்த இடத்திற்கு ஏற்றவாறு பொருள் கொள்ள வேண்டும்.

> ''கிளையெனப் படுவ கிளக்குங் காலை
> குரலே இளியே துத்தம் விளரி
> கைக்கிளை என ஐந்தாகும் என்ப''

என்பது வண்ணப் பட்டடை யாழ்மேல் வைத்து எனப்படும் இளிக்கிரமம், அதாவது ஐந்து ஐந்தாக சுரங்கள் பிறக்கும் (cycle of fifths) வரன்முறை அல்லது இலக்கணத்தைக் குறிக்கின்றது.

> ''ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்
> ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினனாகி''

என்னும் உரை இசையில் கூர்மையான செவி உணர்வு வேண்டப்படுகிறது என்பதை வற்புறுத்துகிறது. இந்த உண்மையைத் தமிழிசைக்கு ஒத்த காலத்தில் வழங்கி வந்த பண்டைய கிரேக்க இசையும் வலியுறுத்தியிருக்கிறது என்பதை அறிய நமக்கு உவகை ஏற்படும்.

"கிரேக்க இசைவாணன் முதன்மையாக மிக்க கூர்மையான இசையுணர்வை வேண்டினான். ஏனெனில் அவர்களுடைய இசை பண் வடிவான ஒற்றைச் சுரங்களாலான இசை. இந்தச் செவி உணர்வை இக்காலத்தார் கொள்ள இயலாது. பண்டைய இசையில் நுட்பமான சுருதிகள் கையாளப்பட்டன. அவை இக்காலத்தில் நமக்கு முற்றிலும் புரியாதவை. நமக்குத் தெரிந்த அரைச்சுர நிலைகளைக் காட்டிலும் மிகச் சிறிய இடைவெளியுள்ள சுரங்களை மட்டும் அல்லாது பெரும் இடைவெளிகள் உள்ள சுரங்களும் நமது இசை இலக்கணத்திற்கு அளவுபடாத நிலையில் அவர்களிடையே விளங்கின. ஆகவே இக்கால இசை அறிஞர்களால் அந்த இசையைப் பற்றி ஒருமனதாக முடிவுக்கு வர இயலாமல் இருக்கின்றது"*

(பக்கம் 24 - இசை வரலாறு - வில்லியம் ஸ்மால்டன்)

இவ்விதம் இசையின் நுட்ப சுருதிகளை உணர்வதற்கு வெறும் இலக்கணம் மட்டும் போதாது, கூர்மையான செவி உணர்வும் வேண்டும் என்பது பற்றிய கருத்துகளைப் பார்த்தோம்.

---

*"It may first of all be said that the Greek musician, having to rely on the resources of a single line, demanded from the ear more refinements of perception than the modern listener might be able to supply, since this ancient music contained at times deliberately contrived intervals quite foreign to our normal experience. What we call the semitone was not enough other and smaller fractions were required and often the larger intervals varied in their ratios for theorists could not agree as to the best tunings. (i.e. the number of vibrations) to be given to what we should call the ordinary tones".

(P 24 A History of Music William L Smoldon Ph.D. London Herbert Jenkins 1965)

# கமகம் என்பது என்ன?
## (grace notes)

பொதுவாக, உலகில் இசைக்கு அடிப்படை இலக்கணம் ஒன்றுதான் என்றாலும், அவரவர் கையாளும் முறைக்கு ஏற்ப இசைப் பண்பாடு ஒன்றிற்கொன்று மிகவும் மாறுபடுகிறது. சான்றாக மேனாட்டவர் நமது இந்திய இசையைக் கேட்கும் பொழுது சுரஸ்தானங்களின் நிலை புரியாமல் திகைக்கின்றனர். ஏனெனில் நம்முடைய இசையில் பன்னிரு சுர ஸ்தானங்கள் ஹார்மோனியம், பியானோ போன்ற கருவிகளின் சுர ஸ்தானங்களுக்குக் கட்டுப்படாததாகக் காண்கிறது. ஏனெனில் இந்திய இசையில் அசைவில்லாத நேரான சுரங்களைக் காண்டல் அரிது. ரேனால்டு மாஸ்ஸே என்பார் இந்திய இசையைப் பற்றிக் கூறுவதாவது:

''இந்திய இசைக் கலைஞனும் இசையாசிரியனும் பல கோணங்களில் சிதறி விழும் பல்வேறு இசைப் பிரமாணங்களை விரும்பாமல் ஒருமித்த கருத்தைக் கொண்ட இசையையே விரும்புகின்றனர். அவர்களுடைய இலட்சியம் ஒவ்வொரு தனிச் சுரத்தின் தூய உருவை வெளிக்கொணர்ந்து, தான் உருவாக்க விரும்பும் ஒருமித்த கருத்தைக் கொண்ட இசையையே விரும்புகின்றனர். இதன் பொருட்டு இந்தியக் கலைஞன் பலகோண இசையைப் பயன்படுத்துவதில்லை. இரண்டு மூன்று சுரங்களைச் சேர்ந்தாற்போல் இசைப்பது தனிச் சுரத்தின் தூய்மையைக் கெடுக்கும் என்று எண்ணுகிறான். அதற்குப் பதில் ஒரு சுரத்தின் நிலையான ஸ்தானத்திலிருந்து சற்று மேலோ கீழோ அசைத்துக் கமகமாக அவன் இசைக்கின்றான். கமக அசைவு அற்ற வெறும் சுரத்தை அவன் கைக் கொள்வதில்லை. ஆனால் இப்புறமோ அப்புறமோ அசைத்து அழகுபடுத்தி இசைக்கின்றான். இந்த வழக்கு ஐரோப்பிய இசைக்கு முற்றிலும் மாறுபட்டது. அங்கு

---

*"The Indian Musician - Composer seeks unity and eschews diversity which may be distracting. His aim is to reveal the purity of each note and to bring out the full flavour of the mood he is trying to create - For him two or more notes played together serve only to obscure the purity of each single note. Instead he plays what are known as grace notes which are notes very close to the main note on either side. He never plays a bare unadorned note but embell ishes it with a slide in either direction. This is contrary to European practice where portement is severely avoided, curiously enough for the same reason, that is, purity"

(Music and Musicians - Sep.1968 (London) by Regionold Massay in his Article "A Western Guidance to Indian Music")

அசைவுகளே இருக்கக் கூடாது. அதில் விந்தை என்னவென்றால் அவர்களும் இசையில் தூய தன்மையைக் காத்தற் பொருட்டே அசைவுகள் அல்லது கமகங்களை அறவே ஒதுக்குகின்றனர்''.*

கீழை நாடுகளிலே ஒற்றைக் குரலிசையாகிய பண்ணிசையையே பெரிதும் போற்றி சிறப்பாக வளர்த்துப் பாதுகாத்து வந்துள்ளோம். ஐரோப்பிய இசையும் கி.பி. பதினைந்தாம் நூற்றாண்டுவரை இவ்வித பண்ணிசையைக் கொண்டிருந்தது. பின்னர்தான் பல்குரல் இசையாகிய வாத்திய இசையைக் கண்டுபிடித்து சிறப்பாக வளர்த்ததோடு பண்டைய பண்ணிசையையும் அறவே மறந்துவிட்டது. மேலும் ஐரோப்பிய இசைக் கலைஞர்கள் பல கருவிகளை ஒருங்கே இசைக்கும் பல்குரலிசையை மிக விரிவாக வளர்த்துக் கொண்டதோடு பண்டைய பண்ணிசையை மிகவும் தாழ்வாகவும் நினைக்கலாயினர்.

**வில்லியம் ஸ்மால்டன் என்பார் கூறுவதாவது:**

''பண்டைய உலகத்து சிறப்பு இசையான பண்ணிசை (அதாவது ராகங்களை அடிப்படையாகக் கொண்ட இசை) கிறிஸ்துவுக்குப் பின்னும் பல நூற்றாண்டுகள் ஐரோப்பாவில் வழங்கி வந்தது. இதனுடைய அடிப்படை கிழக்கு ரோமாபுரியைச் சார்ந்த பைசான்டைன் ஆட்சியைச் சார்ந்தது இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்டதாகும். ஆனால் ஒரு பெரும் புரட்சிகரமான வளர்ச்சியை ஏற்படுத்திய பெருமை மேற்கு நாடுகளையே சாரும். கி.பி. ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் ரோமானிய சர்ச் பல்குரலிசைக்கு உரிய அடிப்படைகளை நிறுவியது. பல்குரல் இசை என்பது ஒரே சமயத்தில் பல சுரங்களை இசைக்கும் இசைப் பண்பாடாகும்.*

## 1. ஐரோப்பிய இசை வல்லுநர்களின் நோக்கு

மேனாட்டினர் தங்களுடைய ஹார்மனி இசை மிகவும் வளர்ச்சியடைந்துள்ளது என்றும், இந்திய இசை போன்ற

---

*"The characteristic music of the ancient world, that of melody alone, maintained itself in Europe for many centuries of the Christian era. It was the basis of the music of the Byzantine (Eastern Roman). Empire well into the second millennium, but to the west belongs the credit of a revolutionary development. Before A.D. 1000 the Roman Church had laid the foundation of polyphony i.e. a music which was concerned with the simultaneous sounding of different parts."

(Page 32 - A history of Music by William E.Smoldon- Herbert Jenkins London 1965)

பண்ணிசை மிகவும் பின்தங்கிய இசை என்றும், எண்ணு கின்றனர். ஏன், சென்ற நூற்றாண்டிலும்கூட இந்திய இசையை வெறும் காட்டுமிராண்டிகளின் இசை என்றே வெள்ளைக் காரர்கள் எண்ணினார்கள். வாத்தியக் கருவிகளைக் கொண்டு ஒருங்கே பல சுரங்களை இசைக்கும் மேனாட்டு இசை தன்னுடைய வளர்ச்சிக்கு ஒரு முடிவைக் கண்டபோதுதான் மேனாட்டு அறிஞர்கள் இந்திய இசையை ஆராய முற்பட்டனர். தங்களுடைய இசையில் ஒரு சிறப்பு இருந்தாலும், பிறருடைய இசைப் பண்பாட்டிலும் வேறு சிறப்புகள் உண்டு என்பதை உணர்ந்தனர். இக்கருத்தை மால்கம் சார்ஜெண்ட் என்ற புகழ்பெற்ற இசை இயக்குநர் மிக அழகாகக் கூறுகிறார்:

''இரண்டு உலக மகா யுத்தங்களுக்குப் பிறகு ஏற்பட்ட அழிவின் காரணமாகவும், உலகப் பெரும் சக்திகளின் மாறுதல் காரணமாகவும், உலக நாகரிகங்களின் நிலைகளை நாம் புதிய மதிப்பீடு செய்ய நேர்ந்தபோது, நம்முடைய உண்மை நிலை நம்மைத் தலைகுனியச் செய்தது. நமது கண்களும் திறந்தன. அதாவது இசை உலகிற்குப் பொதுவானது. ஒவ்வொரு காலத்திலும் அந்தந்தப் பண்பாட்டிற்கு ஏற்ப வளர்ந்தது. அதன் தரத்தை அந்தந்தப் பண்பாட்டின் தன்மையைக் கொண்டுதான் அளவிட வேண்டுமே தவிர தற்கால ஐரோப்பிய நாகரிகம் என்ற ஒரே அடிக்கோலைக் கொண்டு உலக இசைப் பண்பாடுகளை அளந்துவிட முடியாது என்ற உண்மை நமக்குப் புரிய வந்தது. அதாவது நம்முடைய அளவுகோல் நமதுகையிலேயே ஒடிந்துவிழுந்துவிட்டது. திடீரென்று பெரிதாகிவிட்ட ஆகாயவெளியில் நமது இசையும் நமது காலமும் ஒரேயடியாகச் சுருங்கி இது தற்காலிகமாக உள்ள ஒன்றுதான் என்றவாறு ஆகிவிட்டது. நம்முடைய தற்பெருமையெல்லாம் ஒன்றுமறியா நாட்டுப்புறத்தானுடையது போலாகிவிட்டது. பிறநாட்டினருடைய இசையெல்லாம் பண்படாதது என்று நாம் என்ணியது தவறு என்ற உண்மையும் நமக்குப் புரிகிறது'' என்று மால்கம் சார்ஜன்ட் கூறுகிறார்.*

---

*"Till very recent times, many European scholars were of the opinion that the Western Polyphonic music was universally the best form of music. But this opinion has gradually changed and some of them seen inclined to consider the merits of the other systems also. Malcolm Sargent says, "only the devastation of two world wars and the subsequent questioning of all aesthetic values have humbled us sufficiently and opened our eyes to the fact that music is a universal phenomenon, an integral part of every culture in every age and to be judged by the standards of that culture rather than by a single universally applicable yardstick of modern western European fasioning. The fact is that our

நம்முடைய கமகங்களும் அசைவுகளும் நிறைந்த இசையைப் பற்றி ஐரோப்பியர் என்ன நினைக்கிறார்கள் என்பது பற்றிப் பார்த்தோம். ஐரோப்பிய இசை பல பரிமாணமுள்ள (multi dimentional) பிரம்மாண்டமான இசையாக இருந்தாலும் அவர்கள் இசைக்கும் அத்தனை இசைச் சித்திரங்களும் நமது நோக்கில் இரண்டே இரண்டு பண்களில் அடங்கிவிடும். அவர்களுடைய இசை ஏழு ஸ்தாயிகளைப் பூரணமாக கைக்கொள்கிறது. பியானோ, ஆர்கன் போன்ற கருவிகள் ஏழு ஸ்தாயிகளைக் கொண்டவை. ஆனால் அவர்கள் பயிலும் இசை மேஜர், மைனர் என்ற இரண்டே இராகங்களைக் கொண்டதாக உள்ளது. இந்திய இசை போன்ற நுணுக்கங்கள் எவற்றையும் அங்கு காண முடியாது. நாம் எங்ஙனம் தத்துவ உலகிலும் ஆன்மிக நெறியிலும் சிறந்து மனிதன் தன்னைத் தானே அடக்கி ஆளுதல் எங்ஙனம் என்பதைக் கண்டோமோ அதேபோன்று மேனாட்டினர் புற உலகை அடக்கி, பஞ்ச பூதங்களையும் தனக்கு அடிபணியச் செய்யும் விஞ்ஞான மேதையாக விளங்குகின்றனர். இசை உலகிலும் நாம் ஈடு இணையற்ற நுண்சுரங்கள் அமைந்த இனிய இசையை வளர்த்திருக்க, மேனாட்டினர் பிரும்மாண்டமான இசைப் படைப்புகளை வளர்த்துள்ளனர். இக்காலத்தில் நவீன விஞ்ஞான வசதிகள் அதிகரித்திருப்பதால் இரு சாராரும் ஒருவருடைய கருத்தை மற்றொருவர் எடுத்தாண்டு புதுமை யான படைப்புகளை அமைப்பதையும் காண்கிறோம்.

'கமகம்' என்பது வெறும் அசைவுதானா? அல்லது அதற்கு சுருதி ஸ்தானம் உள்ளதா என்பது இங்கு தோன்றிய கேள்வி. ஒரு ஸ்தாயியில் முதன்மையாகவும் தெளிவாகவும் பிறக்கக் கூடியவை பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்கள். இந்த பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்களில் ஏழிசையைத் தேர்ந்தெடுத்து பாலைகள் அல்லது பண்கள் அமைக்கப்படுகின்றன. ஏழு

---

yardstick has broken in our own hands. Our horizons have suddenly spread our own music roflecs the confusion of values inseparable from an age of transition and our former confidence in our own superiority begins to look like that of ignorant provincials. Conception of music that were until recently dismissed as primitive music as number, magic esoteric meaning or a means of inducing physical ecstacy crowd upon the composer of today for serious consideration."

(page 2 - The outline of Music - Edited by Sir Malcolm Sargent Newnes - London 1962)

சுரங்களில் சட்ஜமம், பஞ்சமம் இரண்டையும் தவிர மற்ற ஐந்து சுரங்களும் இரண்டிரண்டாகப் பிரிகின்றது. இரண்டாகப் பிரிந்தாலும் அவை இரண்டும் ஒரு சுரத்தின் கூறுகளே ஆகும். இரண்டு இரண்டு சுருதிகளாக உள்ள சுரங்கள் மேலும் இரண்டு பகுதியாகப் பிரிக்கப்படுகின்றன. அரைச் சுரங்களாக வரும் சுரங்கள் கீழ்வருமாறு வழங்கப்படுகின்றன.

சட்சமம் -

ரிஷபம் - சுத்த ரிஷபம் அல்லது கோமள ரிஷபம் - த்விஸ்ருதி ரிஷபம்

ரிஷபம் - சதுஸ்ருதி ரிஷபம் அல்லது தீவிர ரிஷபம் - சதுஸ்ருதி

காந்தாரம் - சாதாரண காந்தாரம் அல்லது கோமள காந்தாரம் - ஷட்சுருதி

காந்தாரம் - அந்தரகாந்தாரம் அல்லது தீவிர காந்தாரம் - எட்டு சுருதிகள்

மத்யமம் - சுத்த மத்யமம் - 10 சுருதிகள்

மத்யமம் - பிரதி மத்யமம் - 12 சுருதிகள்

பஞ்சமம் - 14 சுருதிகள்

தைவதம் - சுத்தம் அல்லது கோமளம் - 16 சுருதிகள்

தைவதம் - சதுஸ்ருதி அல்லது தீவிரம் - 18 சுருதிகள்

நிஷாதம் - கைசிகி அல்லது கோமளம் - 20 சுருதிகள்

நிஷாதம் - காகலி அல்லது தீவிரம் - 22 சுருதிகள்

மேல் சட்ஜமம் - 24 சுருதிகள்

மேற்கண்ட இரண்டிரண்டு சுருதிகளாகிய அரைச்சுரங்கள் மேலும் பாதியாகும்பொழுது ஏக சுருதி ரிஷபம், திஸ்ருதி ரிஷபம், பஞ்ச சுருதி ரிஷபம், இவ்வாறு அரைச் சுரங்களுக்கிடையே தோன்றும். இதேபோன்று பஞ்சமம் தைவதம் இரண்டிற்குமிடையே ஏகசுருதி தைவதம் தோன்றும். சதுஸ்ருதி தைவதத்திற்கும் கைசிகி நிஷாதத்திற்கும் இடையே பஞ்ச ஸ்ருதி தைவதம் தோன்றும். காகலி நிஷாதத்திற்கும் சட்ஜமத்திற்கும் இடையே ஒரு சுருதி நிற்பதைப் பல இராகங்களில் காணலாம்.

பன்னிரண்டு சுரங்களுக்கு ஆயப்பாலை முறையில் வரும் தமிழிசைப் பெயர்கள்

| எண் | பண்டையத் தமிழ்ப் பெயர்கள் | | இக்காலத்துப் பெயர்கள் | |
|---|---|---|---|---|
| 1. | ச | குரல் - இடபம் | ஸ | சட்ஜம் |
| 2. | $ரி_2$ | துத்தம் (2 அலகு) மிதுனம் | $ரி_2$ | சுத்த ரிஷபம் |
| 3. | $ரி_4$ | துத்தம் (4 அலகு) கடகம் | $ரி_4$ | சதுஸ்ருதி ரிஷபம் |
| 4. | $க_2$ | கைக்கிளை (2 அலகு) சிம்மம் | $க_2$ | சுத்த காந்தாரம் |
| 5. | $க_4$ | கைக்கிளை (4 அலகு) கன்னி | $க_4$ | அந்தர காந்தாரம் |
| 6. | $ம_2$ | உழை (2 அலகு) துலாம் | $ம_2$ | சுத்த மத்திமம் |
| 7. | $ம_4$ | உழை (4 அலகு) விருச்சிகம் | $ம_4$ | பிரதி மத்திமம் |
| 8. | ப | இளி - தனுசு | $ப_2$ | பஞ்சமம் |
| 9. | $த_2$ | விளரி (2 அலகு) மகரம் | $த_2$ | சுத்த தைவதம் |
| 10. | $த_4$ | விளரி (4 அலகு) கும்பம் | $த_4$ | சதுஸ்ருதி தைவதம் |
| 11. | $நி_2$ | தாரம் (2 அலகு) மீனம் | $நி_2$ | கைசிகி நிஷாதம் |
| 12. | $நி_4$ | தாரம் (4 அலகு) மேடம் | $நி_4$ | காகலி நிஷாதம் |

இவ்விதம் வரும் ஆயப்பாலை முறையில் பன்னிரு சுரங்களும் ஹார்மோனியத்தில் அமைந்துள்ளபடி அரைச் சுரங்களுக்கு இடையே காற்சுரங்கள் வராமல் பாடும் முறை - இது சாதாரணமாக சினிமா இசை, பஜனைகள் இவற்றில் வரும் சுரங்களாகும். ஆயப்பாலை முறை பாமர மக்களும் எளிமையாகப் பாடக் கூடியது. அலகு என்னும் காற் சுரங்களைப் பயன்படுத்துவதற்கு இசை இலக்கணத்தை நன்கு கற்றுப் பயில வேண்டும். நன்கு பயின்று ஒரு பண்ணின் எந்தெந்த சுரத்தில் காற்சுரத்தைப் பாட வேண்டும் என்பதை அறிந்து பாடுவான் இசை வல்லுநன். மேலும் யாழை மீட்டி நுண்சுரங்களை அளவுபட அறிந்து வாசிப்பவன் இசையில் துறைபோகிய யாழ் வல்லுநன். தமிழ் இசையில் உள்ள பல அரிய இலக்கணங்கள் பிற்காலத்தில் வந்த பிறமொழியினர்க்கு நன்கு தெளிவாகவில்லை. அவர்கள் இந்த ஒப்பற்ற இசைப்பாங்கினைக் கேட்டு, அதன் நுண் சுரங்களை செவிவழியே உய்த்துணர்ந்தார்கள். ஆனால் அதன் இலக்கண அடிப்படையினை அறிய வழியின்றி இரண்டு அரைச் சுரங்களுக்கு மத்தியிலே வரும் சுரம் வெறும் கமகமே அதாவது அசைவுதான் என்று முடிவு கட்டினர். அதன் பயனாக இந்த

ஆயப்பாலையின் பன்னிரண்டு சுரங்களை வைத்து, அதனுள் மேலும் நான்கு சுரங்களைப் புகுத்தி, பதினாறு சுரமாக வேங்கடமகி நிறுவி 72 மேளக்கர்த்தா முறையை வகுத்தார். சுரத் தானங்களை மேலும் மேலும் பலவிதமாகக் கூறி இசை இலக்கணத்தில் குழப்பங்களை மிகுதிபடுத்திய இசைநூல் ஆசிரியர்கள் பலர். இடைக்கால இசை இலக்கண நூல்களைப் பற்றிப் பின்னர் பார்க்கலாம்.

## 2. ஆயப்பாலையில் 12 சுரங்கள், 16 சுரங்களாகப் பெருகிய முறை.

| கர்நாடக இசையில் சுரங்களின் பெயர்களும் விக்ருதி சுரங்களும் | | | | பண்டையத் தமிழ்ப் பெயர்கள் |
|---|---|---|---|---|
| சட்ஜமம் | ச | ச | சட்சமம் | - |
| சுத்த ரிஷபம் | $ரி_2$ | - | - | 2 அலகு ரிஷபம் |
| சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | $ரி_4$ | $க_2$ | சுத்தகாந்தாரம் | 4 அலகு ரிஷபம் |
| ஷட்சுருதி ரிஷபம் | $ரி_6$ | $க_4$ | சாதாரண காந்தாரம் | 2 அலகு காந்தாரம் |
| | | $க_6$ | அந்தர காந்தாரம் | 4 அலகு காந்தாரம் |
| சுத்த மத்திமம் | $ம_2$ | - | - | 2 அலகு மத்திமம் |
| பிரதி மத்திமம் | $ம_4$ | - | - | 4 அலகு மத்திமம் |
| | பா | | பஞ்சமம் | பஞ்சமம் |
| சுத்த தைவதம் | $த_2$ | - | - | 2 அலகு தைவதம் |
| சதுஸ்ருதி தைவதம் | $த_4$ | $நி_2$ | சுத்த நிஷாதம் | 4 அலகு தைவதம் |
| ஷட்சுருதி | $த_6$ | $நி_4$ | கைநிசிகி நிஷாதம் | 2 அலகு நிஷாதம் |
| | | $நி_6$ | காகலி நிஷாதம் | 4 அலகு நிஷாதம் |
| | | | | சட்ஜம் அல்லது குரல் |

மேற்சொன்ன பதினாறு சுரத்தானங்களைக் குறிப்பதோடு இந்தச் சுரங்களுக்கு இடையிலே தோன்றக்கூடிய நுண் சுரங்களைக் கமகம் என்று கூறி அதற்கும் ஓர் வரையறை செய்தனர். நுட்ப சுருதிகளோடு பயிலப்பட்ட ஒரு இசைக்கு வகுத்த இலக்கணமே இந்தக் கமகங்கள். மேலும் கமகம் என்ற சுர அசைவுகளை நன்கு புலப்படுத்தக்கூடிய வீணைக் கருவியே பிற்காலத்திலும் பயன்படுத்தப்பட்டது.

கர்நாடக சங்கீத மும்மூர்த்திகளில் ஒருவரான ஸ்ரீ முத்துசாமி தீட்சிதருடைய தம்பி பாலுசாமி தீட்தரின் மகள் வயிற்றுப் பேரனாகிய திரு. சுப்பராம தீட்சிதர் இயுற்றியுள்ள சங்கீத சம்பிரதாய பிரதர்சினி என்ற நூலில் வீணையில் இசைக்கக் கூடிய கமக வகைகளைப் பற்றிக் கூறப்பட்டுள்ளது. ஓரியண்டல் மியூசிக் என்ற அரிய நூலை எழுதிய திரு. சின்னசாமி முதலியார் அவர்கள் நமது கர்நாடக இசையின் சுரத்தானங்களை மேனாட்டு சுரப்படுத்தும் முறையில் (staff notation) வகைப்படுத்தி பல கிருதிகளை மேனாட்டு முறையில் எழுதி வைத்துள்ளார். இவருடைய அரிய முயற்சியினாலும் ஊக்கத்தாலும் திரு. சுப்பராம தீட்சிதர் தாம் பரம்பரையாக கற்ற அரிய இசை இலக்கணங்களைச் சிறிதும் ஒளிக்காமல் ‘சங்கீத சம்பிரதாய பிரதர்சினி’யில் எழுதி உலகிற்குக் கொடுக்க முன்வந்தார். எட்டயபுரம் ராஜா அவர்கள் இதற்குத் தேவையான ஆதரவையும் நிதியையும் கொடுத்து உதவினார்கள் என்றும் தெரிகிறது.

சங்கீத சம்பிரதாயப் பிரதர்சினியில் சுப்பராம தீட்சிதர் அவர்கள், ‘கம்பிதம்’ ‘லீனம்’ ‘ஆந்தோளிதம்’, ப்லாவிதம், ஸ்புரிதம், ப்ரத்யாகதம், திருபம், ஆஹதம், ரவை, கண்டிப்பு, வளி, உல்லஸிதம், ஏற்ற ஜாரு, இறக்க ஜாரு, ஹூம்பிதம், குருளம், ஒதுக்கல், ஒரிகை, திரிபின்னம், முத்ரிதம், நாமிதம், மிச்ரிதம் ஆகிய பலவகையான அசைவுகளையும் பிடிகளை யும் விளக்குகின்றார்.

காற்சுரங்களைப் பற்றிக் கூறும் 22 சுருதிகள் என்ற சாரங்க தேவரின் வழக்குப் பிற்காலத்தில் வீழ்ச்சியடைந்தது. 22 சுருதிகள் என்ற கொள்கையும் பல முரண்பட்ட கொள்கை களுக்கு வழி கோலுவதாக இருந்தது. பொதுவாக, பயிலும் இசையில் அழியா மரபாகிய பண்களில் பதித்த வயிரமாக நுண்சுரங்கள் ஒளி வீசினவே அன்றி அதற்கு அடிப்படை இலக்கணம் அறவே மறைந்தது.

### 3. வட்டப்பாலையில் 24 அலகுகள்

சிலப்பதிகாரத்தில் உள்ள குறிப்புகளும் செய்திகளும் மட்டுமே நமக்கு ஒப்பற்ற வட்டப்பாலை முறையையும் காற்சுரமாக இசைக்கும் வழக்கையும் விளக்குவதாக அமைந்துள்ளது. பன்னிரண்டு அரைச் சுரங்கள் இரண்டு

இரண்டாகப் பிரிந்து இருபத்தினாலு காற்சுரங்களாக ஆவதைக் கீழ்வரும் அட்டவணை விளக்குகிறது.

| எண் | தற்காலப் பெயர் | சுருதிநிலைப் பெயர்கள் | | வட்டப்பாலையில் அலகு நிலைகள் |
|---|---|---|---|---|
| 1. | | - ச | நேத சட்ஜம்/ அச்யுத சட்ஜம் | குரல் |
| 2. | ஏக சுருதி ரிஷபம் | 1 ரி - | - | 1 அலகு துத்தம் |
| 3. | சுத்த ரிஷபம் | 2 ரி - | - | 2 அலகு துத்தம் |
| 4. | திஸ்ருதி ரிஷபம் | 3 ரி க | 1 ஏக சுருதி காந்தாரம் | 3 அலகு துத்தம் 1 அலகு கைக்கிளை |
| 5. | சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | 4 ரி க | 2 சுத்த காந்தாரம் | 4 அலகு துத்தம் 2 அலகு கைக்கிளை |
| 6. | பஞ்ச சுருதி ரிஷபம் | 5 ரி க | 3 திஸ்ருதி காந்தாரம் | 5 அலகு துத்தம் 3 அலகு கைக்கிளை |
| 7. | ஷட்சுருதி ரிஷபம் | 6 ரி க | 4 சாதாரண காந்தாரம் | 6 அலகு துத்தம் 4 அலகு கைக்கிளை |
| 8. | ச்யுத காந்தார ரிஷபம் | 7 ரி க | 5 பஞ்ச சுருதி காந்தாரம் | 7 அலகு துத்தம் 5 அலகு கைக்கிளை |
| 9. | - | -- க | 6 அந்தர காந்தாரம் | 6 அலகு கைக்கிளை |
| 10. | ச்யுத மத்திமம் | 1 ம க | 7 ச்யுத மத்திம காந்தாரம் | 7 அலகு கைக்கிளை 1 அலகு உழை |
| 11. | சுத்த மத்திமம் | 2 ம - | - | 2 அலகு உழை |
| 12. | திஸ்ருதி மத்திமம் | 3 ம - | - | 3 அலகு உழை |
| 13. | பிரதி மத்திமம் | 4 ம - | - | 4 அலகு உழை |
| 14. | ச்யுத பஞ்சம மத்திமம் | 5 ம ப | ச்யுத் பஞ்சமம் | 5 அலகு உழை 1 அலகு இளி |
| 15. | | ப ப | பஞ்சமம்- அச்யுத பஞ்சமம் | இளி |
| 16. | ஏக சுருதி தைவதம் | 1 த - | - | 1 அலகு விளரி |
| 17. | சுத்த தைவதம் | 2 த - | - | 2 அலகு விளரி |
| 18. | திஸ்ருதி தைவதம் | 3 த நி | 1 ஏக சுருதி- நிஷாதம் | 3 அலகு விளரி |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 19. | சதுஸ்ருதி தைவதம் | 4 த நி | 2 சுத்த நிஷாதம் | 4 அலகு விளரி 2 அலகு தாரம் |
| 20. | பஞ்ச சுருதி தைவதம் | 5 த நி | 3 திஸ்ருதி நிஷாதம் | 5 அலகு விளரி 3 அலகு தாரம் |
| 21. | ஷட்சுருதி தைவதம் | 6 த நி | 4 கைசிகி நிஷாதம் | 6 அலகு விளரி |
| 22. | ச்யுத நிஷாத தைவதம் | 7 த நி | 5 பஞ்ச சுருதி நிஷாதம் | 7 அலகு விளரி 5 அலகு தாரம் |
| 23. | - | - நி | 6 காகலி நிஷாதம் | 6 அலகு தாரம் |
| 24. | ச்யுத சட்ஜமம் | நி ஸ | 7 ச்யுத சட்ஜ நிஷாதம் | 7 அலகு தாரம் 1 அலகு குரல் |
| 25. | சட்ஜமம் | ஸ - | நேத அல்லது அச்யுத சட்ஜமம் | குரல் |

மேற்கூறிய அட்டவணையில் தமிழிசையில் அலகு முறையையும் விக்ருத சுரங்களில் தானங்களையும் நன்கு கண்டோம். இவ்வகையில் பன்னிரண்டு சுரங்களில் இடையிடையே ஒரு அலகு வரும் வகையைப் பார்த்தோம். இவற்றில் நியத பஞ்சமம், நியத சட்ஜமம் என்பவை சிறிதும் மாறுதலுக்கு இடம் கொடாதவை.

*இங்கு ஒரு அரிய உண்மையினை நாம் உணர வேண்டும். பண்கள் உருவாகும் முறை பன்னிரண்டு சுரங்களில் குரல் திரிபு அல்லது கிரகபேதம் செய்யும் முறைமையால் என்பதையும் அலகு அல்லது சுருதி முறை அந்தப் பண்ணின் ஏழு சுரங்களில் இரண்டு சுரங்கள் ஒவ்வொரு அலகு குறைத்துப் பாடுதல் என்னும் முறைமையால் என்பதையும் இசையறிஞர்கள் தெளிவாக உணர வேண்டும்.*

சுருதி முறையில் திரிபு செய்வது என்று இலக்கணம் கிடையாது. முதன்மையாகத் தெளிவாகக் கிடைக்கும் பன்னிரண்டு சுரங்களில் மட்டுமே குரல் திரிபு முறை செய்ய இயலும். ஆனால் காற்சுரமாகிய அலகு முறையைப் பண் பாடும் இயலில் அறிந்து இசைத்தல் காதுக்கினிய சுவையான நுண்ணிசையை அளிக்கும். காற்சுரங்கள் ஆகிய அலகு என்ற அளவுபடும் இசையே இல்லை என்பதும் தவறு. அலகிசையில் திரிபு செய்யலாம் என்பதும் தவறு. ஆயப்பாலை

வட்டப்பாலை என்ற முறைகளை நன்கு புரிந்து கொண்டால் தான் இவற்றின் இயல்பும் அளவும் எல்லையும் தெரியவரும்.

### 4. பிரம்ம மேளம்

'மேளாதிகாரம்' என்ற தெலுங்கு நூலில் பிரும்ம மேளம் என்ற வீணைக்கு உரிய இருபத்தி நான்கு சுருதிகளின் பெயர்கள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன. அரைச் சுரங்களுக்குரிய பெயர்களும் இதில் காணப்படுகின்றன. ஆகவே இந்த இசை இலக்கணம் முன்பாகவே தமிழ் நாட்டிலிருந்து பின்னர் தெலுங்கு மொழியில் மொழிபெயர்க்கப்பட்டது என்று நம்புவதற்கு இடம் இருக்கிறது. நாளாவட்டத்தில் இம்முறை வழக்கு வீழ்ந்திருக்கலாம்.மேலும் இந்தத் தெலுங்கு நூலின் ஆசிரியர்திருநெல்வேலியைச்சேர்ந்த ஒரு வேளாளர்என்பதும் தெரிய வருகிறது.

பிரும்ம வீணை எனப்படும் பிரும்ம மேளத்தில் காணப்படும் சுரங்களின் பெயர்கள்:

| எண் | | விக்ருதி சுரங்கள் ஏற்படும் வகை | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 1. | ப்ரதி சுத்த ரிஷபம் | 1 | ரி | ச | அச்யுத சட்ஜம் |
| 2. | சுத்த ரிஷபம் | 2 | ரி | - | - |
| 3. | ப்ரதி சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | 3 | ரி | க | 1 ப்ரதி சுத்த காந்தாரம் |
| 4. | சதுஸ்ருதி ரிஷபம் | 4 | ரி | க | 2 சுத்த காந்தாரம் |
| 5. | ப்ரதிஷட்சுருதி ரிஷபம் | 5 | ரி | க | 3 ப்ரதி சாதாரண காந்தாரம் |
| 6. | ஷட் ஸ்ருதி ரிஷபம் | 6 | ரி | க | 4 சாதாரண காந்தாரம் |
| 7. | ச்யுத காந்தார ரிஷபம் | 7 | ரி | க | 5 ப்ரதி அந்தர காந்தாரம் |
| 8. | - | - | - | க | 6 அந்தர காந்தாரம் |
| 9. | ச்யுத மத்திமம் | 1 | ம | க | 7 ச்யுத மத்திம காந்தாரம் |
| 10. | சுத்த மத்திமம் | 2 | ம | - | |
| 11. | அப்ரதி மத்திமம் | 3 | ம | | |
| 12. | ப்ரதி மத்திமம் | 4 | ம | | |
| 13. | ச்யுத பஞ்சம மத்திமம் | 5 | ம | ப | 1 ச்யுத பஞ்சமம் |
| 14. | பஞ்சமம் | | | ப | பஞ்சமம் |
| 15. | ப்ரதி சுத்த தைவதம் | 1 | த | - | |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 16. சுத்த தைவதம் | 2 | த | | |
| 17. ப்ரதி சதுஸ்ருதி தைவதம் | 3 | த | நி | 1 ப்ரதி சுத்த நிஷாதம் |
| 18. சதுஸ்ருதி தைவதம் | 4 | த | நி | 2 சுத்த் நிஷாதம் |
| 19. ப்ரதி ஷட்ஸ்ருதி தைவதம் | 5 | த | நி | 3 ப்ரதி கைசிகி நிஷாதம் |
| 20. ஷட் ஸ்ருதி தைவதம் | 6 | த | நி | 4 கைசிகி நிஷாதம் |
| 21. ச்யுத நிஷாத தைவதம் | 7 | த | நி | 5 ப்ரதி காகலி நிஷாதம் |
| 22. - | - | - | நி | 6 காகலி நிஷாதம் |
| 23. ச்யுத சட்ஜமம் | - | 4 | நி | 7 ச்யுத சட்ஜ நிஷாதம் |
| 24. நேத சட்ஜம் | | | ச | |

மேற்கூறிய நூல் மணியாச்சி ஜமீந்தாரின் ஜமீன் நிர்வாகியாக இருந்த வெங்கட சுப்பய்யர் அவர்களிடமிருந்து ஹரிகேசநல்லூர் முத்தையா பாகவதர் அவர்கள் மூலம் தமக்குக் கிடைத்தது என்று தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் தமது கருணாமிருத சாகரம் என்னும் நூலில் கூறுகின்றார். இதேபோன்ற மற்றும் இரு ஓலைச் சுவடிகள் 'மேளாதிகார இலட்சணம்' என்ற பெயரில் தஞ்சாவூரில் இருப்பதாகவும் பண்டிதர் அவர்கள் குறிப்பிடுகின்றார்கள். இந்த 'மேளாதிகார லட்சணம்' என்ற நூலில் பிரம்ம மேளத்தைச் சேர்ந்த 4624 இராகங்களில் ஆயிரம் ராகங்களுக்கு மேல் லட்சண சூத்திரங்கள் கூறப்பட்டுள்ளன என்றும் சொல்லப்படுகிறது. தஞ்சை அரண்மனையில் உள்ள சரஸ்வதி மகால் நூல் நிலையத்தில் இந்த நூல் இருப்பதாகவும் தெரிகிறது.

மேலும் நமக்குத் தெரியவரும் ருசிகரமான செய்தி என்னவென்றால் இந்த பிரும்ம மேளம், பிரும்ம வீணை என்பதைப் பற்றிய குறிப்புகள் சங்க இலக்கியத்திலேயே வந்துள்ளது என்பதுவாம். பழந்தமிழ் இசையில் கூறப்பட்டுள்ள வட்டப்பாலையின் அலகு நிலைகளே இதிலும் கூறப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தின் உரையில் கூறப்படும் வட்டப்பாலை என்ற அலகு முறை அதற்கு வெகுகாலத்திற்கு முன்னரே தமிழ்நாட்டில் நிலவியிருந்தது என்ற அரிய உண்மையும் நமக்குத் தெரிய வருகிறது. பரிபாடல் ஒன்றில் "தெய்வத்தன்மையுடைய பிரம்ம வீணையை எழுப்பு வோரும், கைவைத்தூதிக் குழலிசையை அளப்போரும்

யாழின்கண் இளிவாய்ப் பாலையையும் குரல்வாய்ப் பாலையையும் வலியவும் மெலியவுந் தாக்காது சமனதாக்கி அதன் இன்பத்தைக் கொள்வோரும்' என்றும், 'யாழினது நாண் குரல் கொம்மென ஒலித்த அளவிலே அத்தாளத்திற்கேற்ப முரசின் ஒலியை எழுப்புவாரும்' என்று கூறப்படுகிறது.

'நிலவரையமுவத்தான வானுறைபு கர்ந்து' என்று துவங்கும் இப்பரிபாடலில் நப்பண்ணனார் என்பவரால் பாடப்பட்டு மருதநல்லச்சுதனார் என்பவரால் இசையமைக்கப் பட்டது என்றும் கூறப்படுகிறது.

''தெய்வப் பிரமம் செய்குவோரும்
கைவைத் திமிர்குழல் காண்குவோரும்
இரதிகாமன் இளிகுரல் சமங்கொள்வோரும்
வேள்வியின் அழகியல் விளம்பு வோரும்
கூர்நாண்குரல் கொம்மென ஒலிப்ப
வூழுறு முரசினொலி செய்வோரும்''

என இவ்வாறு பரிபாடல் பிரும்ம வீணையைப் பற்றிக் கூறுகிறது. இவ்வாறு பிரும்ம வீணையில் இருபத்தி நாலு அலகு நிலைகளைப் பற்றிக் குறிப்புகள் இருந்ததைக் கண்டோம்.

இந்திய இசையின் ஒரு ஸ்தாயியில் காணப்படும் பிரக்ருதி, விக்ருதி சுரங்களைப் பற்றியும் அவை எழுபத்திரண்டு மேளக்கர்த்தா இராகங்களை உருவாக்கும் வகையைப் பற்றியும் திரு. சின்னசாமி முதலியார் அவர்கள் தமது 'ஓரியண்டல் மியூசிக்' என்னும் நூலில் நன்கு விளக்குகிறார்.

'ச, ப என்ற இரு சுரமும் உறுதியாக எவ்வித மாறுதலும் அற்ற சுத்த சுரங்களாக 'பூர்வ பாகம், உத்தர பாகத்தில் ஆரம்ப சுரங்களாகவும், 72 மேளகர்த்தா திட்டத்தில் அமைக்கப் பட்டுள்ளன. இச்சுரங்கள் இரண்டும் எக்காரணத்தைக் கொண்டும் ஒரு அரைச்சுரம் குறைவாகவோ அரைச்சுரம் கூடுதலாகவோ ஒலித்தல் கூடாது. இந்த இரண்டு சுரங்களும் எவ்வித மாற்றத்தையும் அனுமதிப்பதில்லை.

ரி, த, என்ற இரு சுரங்களும், ச, ப என்ற சுரங்களை முறையே அடுத்து வருவன. இவ்விரண்டு சுரங்களும் மும்மூன்று வகையான மாற்றங்களை அடைகின்றன. அவை சுத்தம், சதுஸ்ருதி, ஷட்சுருதி ஆகியவை. ரி என்ற இயல்பு சுரமும், அரைச்சுரம் குறைந்த சுத்த சுரமும், அரைச்சுரம் ஏறிய

ஷட்சுருதி சுரமுமாகும். இவை முறையே ர, ரி, ரு என்றும் த, தி, து என்றும் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

க என்ற சுரமும், மூன்று வகையான மாற்றங்களை அடைகின்றது. அவை சுத்தம், சாதாரணம், அந்தரம் என்று பெயர் பெறும். இவை க, கி, கு என்ற குறியீடுகளைப் பெறும். நி என்ற சுரமும், சுத்தம், கைசிகம், காகலி என்ற பெயர் பெறும். இவை ந, நி, நு என்று குறியீடுகளை முறையே பெறுகின்றன. ம என்ற சுரம் பூர்வ பாகத்தின் முடிவு சுரமாக (ச-ரி-க-ம) அமைகிறது. இச்சுரம் சுத்த மத்திமம், பிரதி மத்திமம் என்ற இரு வேறுபாடுகளை மட்டும் கொள்கிறது. இவை முறையே ம-மி என்ற குறியீட்டைப் பெறும். எழுபத்திரண்டு மேளக்கர்த் தாவின் பிரிவில் சுத்த மத்திமத்தைக் கொண்ட முதல் 36 மேளங்களும் பிரதிமத்திமத்தைக் கொண்ட பிற 36 மேளங்களும் இடம் பெறுகின்றன.''*

---

*"Confirming attention to the constituent elements of the Indian gamut, which determine the progression of the 72 melakartas, the prakriti and vikriti bhedas of the several notes may be recapulated as follows:

Sa, Pa with a view to give some fixity to the key-note and its echo the fifth, which are so closely connected by nature, it was decided that these fundamental notes, which form the initial and terminating points of the two tetrachords should remain immutable and be subjected to no modifications whatever; they can therefore be neither sharpened nor flattened under any circumstances; but are always treated as prakriti, Suddha or pure in every one of the 72 melakartas. As a matter of fact, they do not admit of any variations, which are really distinct from other notes; for practically the $C^b$ and $G^b$ are identical with B and F while C and G are the same as $D^b$ and $A^b$.

Ri, Dha each of the two following notes in the tetrochords falls under three sub-divisions suddha chatusruti and shatsruti which correspond approximately to the D Flat, D natural and D sharp in the first case and to A flat, A natural and A sharp in the second. They are well distinguished by the name Ra, Ri, Ru and Dha, Dhi, Dhu respectively ga- this note has three sub-divisions suddha Sadharana and Antara corresponding to the E double flat, E flat and E natural which are differenciated by the syllables ga, gi, gu. The first is practically the same as the D or chatusruti Rishabam 'Ni' this note has likewise three varieties suddha, kaisiki, and kakali corresponding to B double flat, B flat, and B natural. They are more properly named Na, Ni, Nu - Here again the first is identical with A or chatusruti Dhaivatham.

Ma, this note which is the terminal sound of the lower tetrachord has only tow varieties Viz. suddha and prathi corresponding to F natural and F sharp. These varieties are distinguished as Ma and Mi. In 36 out of the 72 modes, the latter note is a fixity just as the former is in the other 36 melakarthas."

(P.4 Oriental Music by Chinnasami Mudaliar 1892)

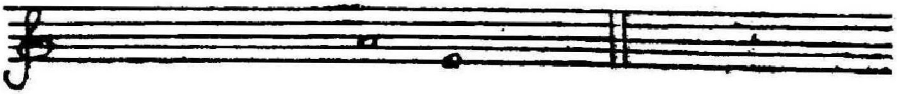
வேறு வேறு உயிரெழுத்தின் விகுதியைக் கொண்ட சுரங்கள் தம் பல்வேறு நிலைகளைக் காட்டும் திட்டத்தை கோவிந்த தீட்சிதர்தான் முதன் முதலில் கண்டுபிடித்து ர, ரி, ரு, க, கி, கு என்று குறியீடுகளை அமைத்தார் என்பது பொதுவான நம்பிக்கை. ஆனால் கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டில் தமிழகத்தை ஆண்ட மகேந்திர பல்லவன் குடுமியான் மலையில் அமைத்த இசைக் கல்வெட்டில் இவ்விதம் சுரங்களின் வேறுபாடுகளைக் குறிக்க மேற்படி குறியீடுகளைப் பயன்படுத்தியுள்ள உண்மை உலகிற்குத் தெரிய வந்தால் அதிசயமே உண்டாகும்.

**5. கிரேக்க இசையில் மூன்று இசை முறைகள் (Three Genera)**

நமது தமிழிசையைப் போன்றே கிரேக்க இசையும் அலகு முறையைப் பற்றிப் பேசுகிறது. அங்கும் நமது மருதயாழ் போன்று கரகரப்ரிய இராகத்தின் சுரங்களே கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. இந்த மேளத்திற்கு "டோரியன்" என்று பெயர். மூன்று அலகு சுரங்களும் காணப்படுகின்றன.

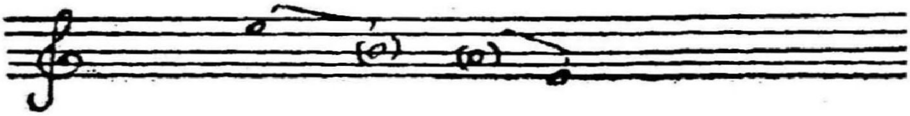
பண்டைய கிரேக்க இசை மூன்று விதமான இசை முறைகளைக் கூறுகின்றன. அவை ஏழிசை, பன்னிரு இசை, அலகு அல்லது சுருதி எனப்படும் காற்சுர இசை- முறையே Diatonic, Chromatic, En-harmonic என்றும் Three Genera என்றும் அழைக்கப்படும் இவற்றைப் பற்றிய விளக்கம் தெளிவாகக் கொடுக்கப்பட்டுள்ளது. அது வருமாறு:-

"கிரேக்கர்கள் மிக முக்கியமான சுர இடைவெளியாகக் கருதியது குரல் - உழை உறவு, இந்த இரண்டு சுரங்களும் உறுதியாக நிற்பன. இதற்கிடையில் இரண்டு சுரங்கள் சேர்க்கப்பட்டன. இதுவே பூர்வபாகம் என்று நாம் அழைப்பது. இந்த நான்கு சுரங்களில் (Tetrachord) ச-ம இரண்டும் உறுதியாக நிற்க இடையே ஏற்பட்ட சுரங்களில் என்ன நடக்கிறது என்பது முற்றிலும் வேறுபட்ட விஷயம்.

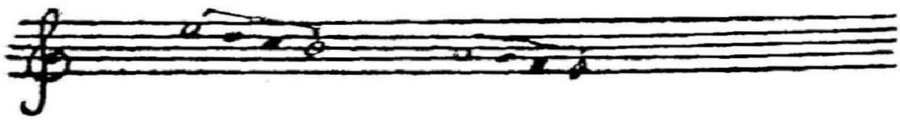


ஒரே ஸ்தாயியில் இவ்விதம் இரண்டு நாற்கோவைகள் (tetrachord) இரண்டும் வெவ்வேறாகப் பிரிந்துள்ளன. இதுவே

ச- முதல் மேலே க- வரை ஏற்படுத்தப்பட்ட குரலிசைக்கு ஏற்ற எல்லைகள்.



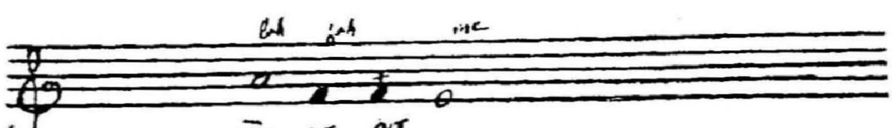
இந்த இடையேயுள்ள சுரங்களை அசையும் சுரங்கள் என்று கூறி பூர்வபாகம் - உத்தரபாகம் இரண்டையும் சேர்த்து ஒரு ஸ்தாயியாக அமைத்தார்கள் (படம் கீழே கொடுக்கப்பட்டுள்ளது) இந்த விதமான சுர அமைப்புகளை Dia-Tonic genus' என்று அழைத்தார்கள்.



நான்காவது நூற்றாண்டில் அரிஸ்டாக்ஸ்நஸ் என்பவர் இந்த ஜாதிமுறைகளை முதன்முதலாக வகுத்தபோது மேலும் இரண்டு இசைமுறைகள் கண்டுபிடிக்கப்பட்டன. மேற்படி அசையும் சுரங்களை மற்றும் வேறுவிதமாக இயக்கும் முறை. அதுவும் இங்கே கீழே Staff Notation - இல் கொடுக்கப் பட்டுள்ளது. இதுவே பன்னிரு இசைமுறை. (Chromatic Genus)



மூன்றாவது முறை அரைச்சுரத்தினும் நுண்ணிய கூறுகளை யுடையது. இச்சுரங்களின் அளவை அறிவதும் சுரக்குறிப்புகளை எழுதுவதும் மிகவும் கடினம்.



இதுவே அலகுமுறை. "Enharmonic Genus' இதில் இரண்டு முழுச்சுரங்களின் இடைவெளியும் ஏற்படுகிறது. சான்றாக - ம-த- போன்ற இடைவெளி.. இந்த அலகுமுறையின்

நுண்சுரங்களும் இந்த பெரும் இடைவெளிகளுமே இம்மூன்றாவது இசைமுறையின் சிறப்பு அம்சங்கள். இதுவே Enharmonic Genus. என்று அழைக்கப்பட்டது.

இந்த அலகுமுறை இசை கி.பி. 100 - ஆண்டிலேயே கிரேக்கர்களால் கைவிடப்பட்டது என்று சொல்லப்படுகிறது.

கிரேக்கர்கள் பின்னர் ஹெலனிஸ்டிக் மற்றும் ரோமானியர்களின் காலத்திலேயே இந்த நுண்ணிசை முறையை கைவிட்டு விட்டார்கள்.

ப்ளுடார்க் என்பார். (கி.பி. 100) எழுதுவது,'' இசைச் சுரங்கள் வகுக்கப்பட்ட இந்த மூன்று வகையில், நமது முன்னோர்கள், ஒரு வகை இசையையே மிகவும் ஆர்வத்துடன் போற்றினர். இசை பற்றிய செய்திகளைக் காணோம். இந்த காற்சுர முறை பற்றியே கூறியுள்ளார்கள்''.

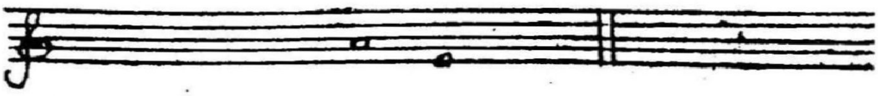
ப்ளுடார்க் மேலும் கூறுவது. ''நமது காலத்தைச் சேர்ந்தவர்கள் (A.D. 100) இந்த நுண்ணிசையைக் கொண்ட அற்புதமான இசை வழக்கை அடியோடு மறந்து விட்டார்கள். நமது முன்னோர்கள் ஆர்வமுடன் போற்றிய நுண்ணிசை முறையை மறந்ததோடு அதன் இலக்கணத்தையும் அறியாது கைவிட்டு விட்டார்கள்''*

---

[1]"It is very interesting to note that Greek Music also speaks about the quarter-tone music in the same way. There also we find the confusion of taking the Dorian mode as the fundamental one. This must have been caused by notes appearing with three alakus etc.

Greek music adocates the three genera namely dia-tonic genus, chromatic genus and enharmonic genus. These systems have been well explained in the following manner:

"The interval that the Greeks thought of as being of basic improtance was the perfect fourth. Using modern staff notation we may safely express it thus,

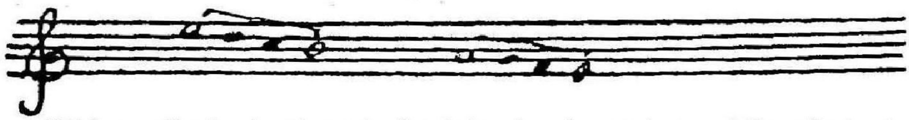


for it maintained itself firmly among other less fixed relationships. Two inner notes were added, completing the so-called tetrachord, and it was on this pattern of four notes that the Greeks based their theory. As we have seen, the two limiting notes were fixed ones, but what happened between them was another matter altogether. Let us consider the octave (made up of two disjunct perfect fourths) which the Greeks thought of **as roughly the vocal range, C to E.**

இந்த காற்சுர இசை வெறும் அசைவு அல்லது கமகம் அல்ல. இதுவே கிரேக்கர்களின் கருத்தும் ஆகிறது "இந்த காற்சுர இசை வெறும் அழகிற்காகவும் கமகத்திற்காகவும் ஏற்பட்டது அல்ல என்பதை கிரேக்க இசையின் நூல்களின் சில



"One way of filling in the intermediate notes, which were called significantly "moving tones", may be approximately expressed thus, in double tetrachord form -



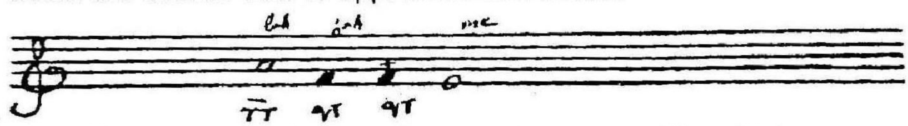
"This particular treatment of a tetrachord was termed the dia-tonic genus'.

"In the fourth century writings of Aristoxnes (when first the genera were analysed) two others were recognised. These altered the "moving tones" in other ways. The first can be approximately rendered thus:



This was called the chromatic genus.

"The last arrangement involved divisions of the semi-tone intervals which are difficult both to appreciate and notate:



"This was called the enharmonic genus. The diatone gap (approximately law-fah) was as characteristic as the quarter tones" .

It is said that the enharmonic pattern was given up even by Greeks themselves as early as A.D. 100.

The Greeks themselves in their later Hellenistic and Roman periods gave up the enharmonic genus with its extremely minute intervals.

Plutarch (A.D. 100) writes, 'of the three genera into which the Musical scale's divided.... one only was cultivated by the ancients. In their treatises we find no direction given on the use of the diatonic genus or the chromatic, but of the enharmonic alone'.

Plutarch adds: "Our contemporaries (A.D. 100) have thoroughly neglected the finest genus to which the ancients devoted all their eagerness. Most of them have lost the discernment of enharmonic intervals".

(Stevenson R. Music before the classical Era. Macmillan - London 1958 P. 107)

பகுதியிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். 'யூரிபிட்ஸ்', ஒரெண்ட்ஸ் என்பது இசைக்குறிப்புகளுடன் காணப்பட்ட ஒரு பழுதுபட்ட ஏடுகளிலிருந்து கிடைத்தது. இது கி.மு. 344-338 ஆண்டுகளாக இருக்கலாம். (இசை பிற்காலத்தை சேராததாக இருந்தால்) இதில் கீழ்பாகத்திலுள்ள சுரம் உத்தரபாகத்தை தன் எல்லையை மீறிச் சென்று அடைகிறது'''*

**6. சுருதி நிலை பற்றி இந்துஸ்தானி இசைமேதை பண்டிட் வி.என். பாத்கண்டே அவர்கள் கூறுவது:-**

''தற்காலத்து அறிஞர்களிடையே சுருதி என்பது, ஒரு நிலையான சுரஸ்தானமா அல்லவா என்பது பற்றி மிகவும் முரண்பட்ட கொள்கைகள் நிலவுகின்றன. சிலர் அது நிலை யானது என்று கூறுகிறார்கள். மற்றவர்கள் அதை மறுக் கிறார்கள். இந்த பிரச்னைக்குத் தீர்வு கண்டால்தான் சுத்தமேளம் என்ன என்பதைத் தீர்மானிக்க முடியும். ரத்னாகரத்தில் காணப் படும் இராகங்கள் மூர்ச்சனைகள், ஜாதிகள் என்ற அடிப்படை யில் கூறப்பட்டுள்ளன என்பதை நாம் அறிவோம். சுத்த மேளம் என்பதைப் பற்றி ஒரு தீர்மானமான, உறுதியான கொள்கை ஏற்படும் வரை இவை நிச்சயமற்ற தாகவே இருக்கும். ஆகவே சுருதியின் உண்மை நிலை பற்றியும், சுத்தமேளம் இன்ன தென்று அனைவருடைய ஒருமித்த கருத்தும் நிலைநிறுத்தப் படும் வரை, நாட்டிய சாஸ்திரமும், சங்கீத ரத்னாகரமும் இரண்டு நூல்களும் நமக்குப் புரியாத புதிர்களாகவே இருக்கும்.*3

தமிழிசை மரபில் கூறியுள்ளபடி முதற்பண் செம்பாலை என்னும் சங்கராபரணம் தான் என்பதை உறுதிப்படுத்தினால் அனைவருடைய குழப்பங்களும் தீரும். சுருதி என்பது காற்சுர நிலையாகிய அலகு என்பதையும் இசை உலகிற்குத் திட்டமாகத் தெரிவித்தால் பரதரது நாட்டிய சாஸ்திரமும் சாரங்கதேவரது சங்கீத ரத்னாகரமும் நிச்சயமாக சரியான விளக்கம் பெறும் என்பதில் ஐயமில்லை.

---

The quarter-tone music is something more than the portamento, this was the view of the ancient Greek also. "The quarter tones were not merely for decorative, Portament effect, if we accept the reading of the oldest fragment of Greek music left to us. This is a mutilated scrap of papyrus showing a line or so of Euripides' orestes, together with musical symbols, dating perhaps from 344-338 B.C. (If it is not a fact that the music is later than the text) In this the lower quarter-tone of the enharmonic pyknon is approached by leap from a tone outside the tetrachord"

[Smoldon, William, A History of Music. P. 23] :Cond..

# குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டு

**குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டைப் பற்றிப் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் கூறுவது:**

"குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டு சாசனம் அனைத்திந்திய சிறப்பு வாய்ந்தது. வரலாற்றுச் சிறப்பும் அதற்கு உண்டு. ஏனெனில் கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் இசையின் நிலை எவ்வாறு இருந்தது என்பது பற்றிய விவரங்கள் நமக்கு இக்கல்வெட்டினால் கிடைக்கிறது. இச்சாசனத்தை ஆக்கியவன் பல்லவ அரசனாகிய முதலாவது மகேந்திர வர்மன். இம்மன்னன் இசையில் மிக வல்லவனாக இருந்தான். பேராசிரியர்களும், மன்னர்களும், ராஜாக்களும், பலர் இசை வரலாற்றில் காவலர்களாகவும், இலக்கண நூல் எழுதியவர்களாகவும், பாடலாசிரியர்களாகவும், ஏன் இசைக் கலைஞராகவும் கூட இருந்திருக்கிறார்கள். ஆனால் ஒருவர்கூட ஒரு கல்வெட்டு சாசனத்தை எழுதியவர்களாக இருந்ததில்லை. அனைத்து இந்தியாவிலும், திருமையம் கல்வெட்டு சாசனம் ஒன்றைத் தவிர, இந்த குடுமியாமலை கல்வெட்டு சாசனத்தைப் போல் முற்றிலும் இசையைப் பற்றியதான சாசனம் வேறு எங்கும் கிடையாது. குடுமிநாதர் கோயிலுக்கு அருகில் ஒரு பாறைக் கல்லில் இச்சிலை எழுத்துகள் பொறிக்கப்பட்டுள்ளன. பயிற்சிக்குரிய இசைத் தொகுதியைக் குறிக்கும் இக்கல்வெட்டு, இக்காலத்து சர்வ லகுதானத்திற்கு ஒத்ததாக இருக்கிறது இந்த

---

Pandit V.N. Bhatkhande who has written valuable comentaries on later works express this difficulty in defining the terms Sruti etc.

"I may mention here that there is a great difference of opinion among our modern scholars themselves as to the question whether or not the Shruti was fixed unit; some scholars say it was, others deny that. Need-less to say, the definition of Shuddha scale hinges on the solution of this question. We all know that the ragas of Ratnakara are defined in terms of [Journal of Indian Musicological Society Vol.3 No.3 April-June 1972 Baroda p.9] the Shuddha scale remains unsatisfactory and indifinite. So that, until there is a consensus of the opinion as to the Shuddha scale of Natya Shastra and Ratnakara, the two works are bound to remain sealed books."

[Journal of Indian Musicological Society Vol. 3 No. 3 April - June 1972 Baroda. P. 9]

இசை'' என்று பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் கூறுகிறார்கள்.*

**மேலும் அவர் கூறுவதாவது:**

''இக்கல்வெட்டுச் சாசனம் வட இந்திய ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கும் பயன்படக் கூடியது. ஏனெனில் இந்நூல் இந்துஸ்தானி இசை, கர்நாடக இசை என்று இசையானது இரண்டு பிரிவாகும் காலத்திற்கு முற்பட்டது''.

புதுக்கோட்டைக் கருகில் இருக்கும் குடுமியாமலை என்ற கோயில் அங்குள்ள லிங்கத்தின் தலைமீது குடுமி ஒன்று காணப்படுவதால் ஏற்பட்ட பெயர். இதனை வடமொழியில் சிகாநாதர் என்றும், அவ்வூரை சிகாநல்லூர் என்றும், அழைக்கிறார்கள். சிகாநாதருடைய கோயிலுக்கு மேற்புறம் உள்ள ஒரு குகைக் கோயில் மேலக்கோயில் என்று அழைக்கப் படுகிறது.

இக்கல்வெட்டு அமைந்துள்ள இடம் சிகாநாதசுவாமி கோயிலுக்குப் பின்புறமும் குகைக் கோயிலுக்கு வலப்புறமும் கிழக்கே பார்த்தாற் போன்ற மலைச் சரிவில் பாறையில் செதுக்கிய இரண்டு விநாயக மூர்த்திகள், ஒன்று வலம்புரி மற்றொன்று இடைபுரி இரண்டுக்கும் நடுவே இச்சாசனம் பதினான்கு அடிக்குப் பதின்மூன்று அடியாய் உள்ள இடத்தில் செதுக்கப்பட்டுள்ளது. விநாயகர் சிலைகள் பல்லவர் காலத்தில் ஏற்பட்டதாய் இருக்கலாம். துரதிர்ஷ்டவசமாக மேலக் கோயிலுக்கு முன்புறம் எழுப்பப்பட்ட ஒரு மண்டபத்தின் சுவரும், அதன் அடித்தளமும் மேற்சொன்ன கல்வெட்டின் ஒரு பகுதியை மறைத்துவிடுகிறது. இந்த மறைக்கப்பட்ட பகுதியைத் தவிர, மற்ற பகுதிகள் நல்ல நிலையில் பாதுகாக்கப் பட்டிருப்பது ஒரு அதிசயமே. சிலையெழுத்துக்களைப் பொரிப்பதற்குத் தேர்ந்தெடுத்த இடமும், மலைச் சரிவில் அதற்குரிய அகன்ற பகுதியும் தெளிவாக, அழகாக, நேர்த்தியாக வடிக்கப்பட்ட சிலையெழுத்துகளும் வெகு கவனத்துடன் ஒரு பெருநோக்கோடு செய்யப்பட்டிருக்கின்றன என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. டாக்டர் பண்டார்கர் என்பவர் இக்கல்வெட்டுகளைப் பற்றிப் பெரும் ஆராய்ச்சிகள் செய்து

*(P.279 Administration and Social life under the Pallavas - By Dr.C. Minakshi - University of Madras 1977)

நூல் வெளியிட்டுள்ளார். அவர் இவ்வெழுத்துகள் கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டைச் சேர்ந்ததாகத் தெரிகிறது என்று கூறியுள்ளார். டாக்டர் மீனாட்சி அவர்களும், 'குடுமியாமலை கல்வெட்டு பல்லவர் கால எழுத்துகளாகவே தெரிகின்றன. திருச்சிராப் பள்ளி, தென்னார்க்காடு முதலிய இடங்களில் காணப்படும் மகேந்திர பல்லவனுடைய கல்வெட்டுகளையே ஒத்திருக் கின்றது. ஆகவே புதுக்கோட்டை கல்வெட்டு சாசனத்திற்கும் அதேகாலம் உரியது என்று கொள்ளலாம் என்கிறார். இச்சாசனத்தைச் செய்தது யார், என்ற கேள்வி வரும்போது, பல்லவர் வரலாற்றை எழுதிய அறிஞர்கள் மகேந்திர பல்லவனே இதற்குரியவனாயிருத்தல் வேண்டும். ஏனெனில் அவன் ஒரு பெரும் இசை ரசிகனாக இருந்தான் என்று கருதுகிறார்கள். ஏனெனில் திருச்சிராப்பள்ளியும் புதுக்கோட்டையும் பல்லவனு டைய அரசின் கீழ்தான் இருந்தன. மேலும் சாசனத்தில் 'மகேஸ்வரன் என்ற அரசனின் ஆணைப்படி இதில் காணப் படும் இசையும் சுரக் கோர்வைகளும் செதுக்கப்பட்டன'' என்று கூறுவதால் மகேந்திர பல்லவன் என்னும் சைவ மன்னனைத் தவிர வேறு யாரும் இருக்க முடியாது என்ற முடிவுக்கு ஆராய்ச்சியாளர்கள் வருகின்றார்கள்.

பல்லவ மன்னர்களுக்கு உரிய சிறப்புப் பட்டங்களே அவர்கள் இசை, நாட்டியம், சிற்பம், ஓவியம் இவைகளில் எவ்வளவு தேர்ச்சி பெற்றிருந்தனர் என்பதை விளக்குகிறது. மகேந்திர வர்மனுடைய பெயரோடு சேர்த்து 'மத்த விலாசம்' என்ற விருது வழங்கியது. மாமண்டூர் கல்வெட்டு இதனைத் தெரிவிக்கிறது. மத்த விலாசம் என்ற நாடகத்தில் நிருத்தம், தாளம், லயம், ஆகியவற்றில் தனக்குள்ள அளவற்ற ஆர்வத்தைக் காண்பிப்பதோடு 'இசையே என் செல்வம்' என்று கூறும் ஒரு பாத்திரத்தையும் படைக்கின்றான். பலவகை நடனங்களையும் அவற்றிற்குரிய முத்திரைகள், அபிநயம், பாவம், இவற்றையும் சொற்கட்டுகளோடு மிருதங்கத்தில் வாசிக்கப்படும் லய வித்தியாசங்களையும் பல்லவ மன்னன் விளக்குகின்றான். இவைகளிலிருந்து மகேந்திர பல்லவ மன்னன் இசை, நடனம், சிற்பம் இவைகளில் அளவற்ற ஈடுபாடு கொண்டு, இசையில் பரம ரசிகனாக விளங்கினான் என்ற உண்மை புலப்படுகிறது. குணபரன் என்ற மகேந்திர வர்மனைப் பற்றிய மாமண்டூர் கல்வெட்டு சாசனம் 'காந்தர்வ

சாஸ்திரம்' என்பதைப் பற்றியும் குடுமியாமலை கல்வெட்டில் உள்ளது போலவே சுரக் கோர்வைகளை நான்கு நான்காக வகைப்படுத்திச் சொல்லியிருப்பதும் மகேந்திர பல்லவன் இசைக் கலையில் நிகரற்று விளங்கினான் என்பதைத் தெரியப்படுத்துகிறது. மன்னனின் இலக்கிய அறிவைப் பற்றியும் கல்வெட்டு சாசனம் நிறைய கூறுகிறது. ஆனால் இசைப் பகுதியில் சுரக்கோர்வைகளைப் பலவகையாகக் கணித்து மன்னவன் தானே இயற்றிய பகுதிகள் பல அழிந்து போய்விட்டது வருந்தத்தக்கது'' 'வாத்ய ச்ரவணை' என்றுவரும் வடமொழித் தொடர், மன்னன் தான் இயற்றியது மட்டுமல்லாமல், அச்சுர வித்தியாசங்களை இசைக் கருவிகளில் இட்டு வாசிக்கவும் செய்தான் என்பதைப் புலப்படுத்துகிறது. மகேந்திர பல்லவனுக்கு 'விசித்திர சித்தன்' 'சித்திரக்கார புலி' என்ற பட்டங்களும் வழங்கின. அவன் சித்திரக் கலை, சிற்பக் கலை இவைகளிலும் மேதையாக விளங்கினான் என்பதை இவை அறிவுறுத்துகின்றன. இந்த ஆதாரங்களை வைத்துத் தான் பேராசிரியர் கல்கி அவர்கள் சிவகாமியின் சபதம் என்ற தமது நாவலில் மகேந்திர பல்லவனை ஒரு பெரும் இசை, நாட்டிய, நாடக, ரசிகனாகச் சித்தரிக்கிறார் போலும்.

மாமல்லபுரம் கடற்கரையில் கலைக் கோயில்கள் எழுப்பியவன் ஆன ராஜசிம்ம பல்லவன் 'சிவ சூடாமணி' என்ற விருது பெற்றான். இவ்விருதுகளைப் பற்றிய விவரங்கள் மண்டகப்பட்டு, காஞ்சிபுரம், பணமலை ஆகிய ஊர்களில் உள்ள கல்வெட்டுகளிலும் மாமல்லபுரம் கடற்கரை கோயிலின் பலிபீடத்திலும் காணப்படுகின்றன.

மகேந்திர பல்லவனுக்கு 'சங்கீர்ண ஜாதி' என்ற ஒரு விருதும் சிறப்பாக இருந்தது. இதற்கு ஆராய்ச்சியாளர்கள் கூறும் பலவித விளக்கங்கள் மிகவும் நகைப்புக்கிடமாகக் காண்கிறது.

திரு.கோபிநாத் ராவ் என்பவர் 'சங்கீர்ண ஜாதி' என்பது பல்லவ மன்னன் கலப்பு ஜாதியில் பிறந்தவன் என்று பொருள்படுகிறது என்கிறார். இந்த விளக்கம் உண்மையாக இருந்தது என்று வைத்துக்கொண்டாலும், ஒரு மன்னன் தான் கலப்படமான சாதியில் பிறந்தவன் என்பதைக் கல்வெட்டு சாசனத்தில் பொரித்து வைக்க மாட்டான். மன்னனது தாயாரின்

பெயரும் நமக்குத் தெரியவில்லை. ஆகையால் அவனுடைய சாதிப் பிறப்பைப் பற்றி நாம் ஒன்றும் சொல்ல முடியாது என்று மன்னனின் கலப்படமான சாதியை மறுக்கின்றார் டாக்டர் மீனாட்சி. மற்றும் திரு. கிருஷ்ண சாஸ்திரி என்பவர் சங்கீர்ண ஜாதி என்பது தாள வகைகளில் ஒன்று. ஆகவே மன்னன் தாள வகைகளிலும் புலியாக இருந்ததாலும் சங்கீர்ண ஜாதி என்ற தாளத்தினை அவன் கண்டுபிடித்ததாலும் இப்பெயர் அவனுக்கு வந்தது என்று கருதுகிறார். இதற்கு முற்பட்ட 'தாள லட்சணம்' என்ற நந்திகேஸ்வரரின் நூலில் நாலுவகைத் தாளங்கள்தான் உள்ளன என்று கூறப்படுகிறது. மார்க்கண் டேய புராணத்திலும், 'சதுர்விதம் பரம் தாளம்' என்றே குறிக்கப்படுகிற நால்வகை சாதித் தாளங்களாவன: சதுஸ்ரம் (4), திஸ்ரம் (3), மிச்ரம் (7), கண்டம் (5), ஆகியவை. சங்கீர்ணம் என்பது 9 மாத்திரைகள் அடங்கிய தாளம். ஏழு வகைத் தாளங்களும் ஐந்து வகைச் சாதிகளுமாக முப்பத்தைந்து தாளங்கள் இன்னும் நமது சங்கீத வழக்கில் இருந்து வருகின்றன. 35 தாளங்களின் வகைகள் பின்வருமாறு:

### ஜாதி வகை

| தாளம் | சதுஸ்ரம் | திஸ்ரம் | மிஸ்ரம் | கண்டம் | சங்கீர்ணம் |
|---|---|---|---|---|---|
| துருவம் | 4-2-4-4 | 3-2-3-3 | 7-2-7-7 | 5-2-5-5 | 9-2-9 |
| மட்யம் | 4-2-4 | 3-2-3 | 7-2-7 | 5-2-5 | 9-2-9 |
| ரூபகம் | 4-2 | 3-2 | 7-2 | 5-2 | 9-2 |
| ஜெம்பை | 4-1-2 | 3-1-2 | 7-1-2 | 5-1-2 | 9-1-2 |
| திரிபுடை | 4-2-2 | 3-2-2 | 7-2-2 | 5-2-2 | 9-2-2 |
| அடதாளம் | 4-4-2-2 | 3-3-2-2 | 7-7-2-2 | 5-5-2-2 | 9-9-2-2 |
| ஏகதாளம் | 4 | 3 | 7 | 5 | 9 |

டாக்டர் மீனாட்சியின் விளக்கம் இவ்வாறிருக்க பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் மற்றும் வேறு விளக்கம் கொடுக்கின்றார்.

''முதலாம் மகேந்திர வர்மன் 'சங்கீர்ண ஜாதி' என்ற விருதைப் பெற்றிருந்தான் என்பது அவன் கலப்பு சாதிப் பெற்றோருக்குப் பிறந்தவன் என்று தவறாகக் கணக்கிடப் பட்டிருக்கிறது. புதுக்கோட்டை மாநில அரசாங்கப் பதிவுகளில்

கொடுக்கப்பட்ட விளக்கமும் சரியன்று. மகேந்திர வர்மன் புதிய தாளமாகிய சங்கீர்ண ஜாதியைக் கண்டுபிடித்தான் என்பதும் தவறு. ஏனெனில் லகு ஜாதி பேதத்தால் ஏற்பட்ட இந்த முப்பத்தைந்து தாள வகைகள் இசையுலகில் பிற்காலத்தில் ஏற்பட்ட ஒன்று. துருவம், மட்யம், ரூபகம், ஜெம்பை, திரிபுடை, அட, ஏகதாளம் ஆகியவை லகு என்ற தட்டி எண்ணும் அங்கத்தின் வகைகளால் ஏற்படுத்தப்பட்டவை. இத்தாளம் வழக்கத்திற்கு வருவதற்கு முன்பு நூற்றியெட்டுத் தாளங்களே பழக்கத்தில் இருந்தன. நூற்றிஎட்டு தாள வகைகளில் 'லகு' என்ற அங்கம் வேறு மாறுதலின்றி சதுஸ்ரம் என்ற நான்கு மாத்திரைகளையே கொண்டது. விரல்களால் எண்ணிப் போடும் இந்த முப்பத்தைந்து வகை தாளங்கள் ஏறக்குறைய அறுநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு ஏற்பட்டதே. ஒன்பது அக்ஷர லகு ஜாதியைச் சங்கீர்ணஜாதி என்று கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டிற்குக் கொண்டு போவது இசையுலக வரலாற்றில் ஒரு தவறான பாதையை வகுப்பதாகும்'. இவ்விதம் மேற்படி கூற்றை மறுக்கும் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் தமது விளக்கத்தைப் பின்வருமாறு கூறுகிறார்:

"பண்டைக் காலத்தில் ஜாதி என்னும் சொல் இராக வகைகளைக் குறிக்கவே பத்து இலக்கணங்களைக் குறிக்கின்றனர். இராகம் என்ற சொல்லை அவர்கள் பயன்படுத்தவில்லை. ராமாயணத்திலும் ஜாதி என்ற சொல்லே குறிப்பிடப் படுகின்றதேயொழிய ராகம் என்ற சொல் காணப்படவில்லை. காளிதாசனின் காலத்திலிருந்துதான் ராகம் என்ற சொல் பயன்படுத்தப்படுகிறது. ராகம் என்பதற்கு முதன் முதலில் விளக்கம் தருபவர் மதங்கரேயாகும்.

மதங்கர் ராகங்களைச் சுத்தம், சாயாலகம், சங்கீர்ணம் என்று மூன்று வகையாகப் பிரித்துச் சொல்வது இங்கு கவனிக்கத் தக்கதாகும். முதலாம் மகேந்திர பல்லவன் ராகங்களைக் கலந்து பாடுவதில் வல்லவனாக இருந்தான் என்று சொல்வதே 'சங்கீர்ண ஜாதி' என்பதற்குத் தகுந்த விளக்கமாகும். சுத்த ராகம் என்பது வேறு ராகங்களில் கலப்படம் இல்லாமலிருப்பது. மோகன ராகத்தை சுத்த ராகத்திற்கு உதாரணமாகச் சொல்லலாம். சாயா லகம் என்பது மற்றொரு ராகத்தின் சாயல் கலந்ததாகும். இதற்குத் தென்னிந்திய ராகமான

சௌராஷ்டிரத்தைச் சொல்லலாம். சங்கீர்ண ராகம் என்பது இரண்டு அல்லது அதற்கு மேற்பட்ட ராகங்களின் தோற்றம் கலப்பது. த்விஜாவந்தி' 'கண்டா' போன்ற ராகங்களை உதாரணமாகக் குறிப்பிடலாம். ஆயினும் அதற்கென்று ஒரு தனி வடிவம் உண்டு. அதை இசையைக் கேட்டு உணர்ந்தவர்கள் நன்கு கண்டு கொள்ளலாம்.'' இவ்விதம் பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் 'சங்கீர்ண ஜாதிக்கு விளக்கம் தருகிறார்.

மகேந்திர வர்மன் தனது இசை ஆராய்ச்சி முடிபுகளை எந்த கருவியில் இசைத்துத் தேர்வு செய்தான், எந்த கருவியின் மூலம் தனது மாணவர்களைப் பயிற்சி செய்யும்படி கூறினான் என்ற செய்தியும் மற்றொரு கல்வெட்டு மூலம் தெரிகிறது. 'பரிவாதினிதா' என்றும், 'பரிவாதினி கற்க' என்றும் கல்வெட்டுகளில் காணப்படுகிறது. பரிவாதினி என்ற ஒருவகை வீணை இருந்ததை அமரகோசம் மற்றும் வடமொழி இலக்கண நூல் கூறுகிறது. மூன்று வகை வீணைகள் வல்லகி, விபஞ்சி, பரிவாதினி ஆகியன. இவற்றில் பரிவாதினிக்கு ஏழு தந்திகள் உள்ளன. காளிதாசனும் ரகுவம்ச காவியத்தில் பரிவாதினி என்னும் வீணையைப் பற்றிக் குறிப்பிடுகின்றான். பரிவாதினி என்ற வீணையைப் பற்றிக் குறிப்பிட்டு, முடிவில் தமிழில், 'எட்டிற்கும் ஏழிற்கும் இவை உரிய' என்றும், ஒரு குறிப்பு காணப்படுவதைக் குடுமியாமலைக் கல்வெட்டைப் பற்றி ஆராய்ச்சி செய்து பல்லவர் கால ஆட்சியைப் பற்றிய நூலை எழுதியுள்ள டாக்டர் மீனாட்சி அவர்கள் அக்குறிப்பு பரிவாதினி வீணையை ஏழு தந்திகளும் பூட்டி வாசிக்கலாம் அல்லது எட்டு தந்திகளும் பூட்டி வாசிக்கலாம் என்று கருதுகிறார். சிலப்பதிகாரத்து உரையில் அடியார்க்கு நல்லார் தென்னிந்தியாவில் பேரியாழ், மகர யாழ், சகோட யாழ், செங்கோட்டு யாழ் என்ற இவை முறையே 21, 17, 14, 7 என்று நரம்புகள் பூட்டப்பட்டிருந்தன என்று கூறுவதால் பரிவாதினி வீணைக்கு 7 அல்லது 8 நரம்புகள் பூட்டப்பட்டன என்று சொல்வதில் இழுக்கில்லை என்கிறார். பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் இதற்கு மற்றுமொரு விளக்கம் தருகிறார்.

'கடைசி சொற்றொடரான 'எட்டிற்கும் ஏழிற்கும் இவை உரிய' என்று தமிழில் கூறியிருப்பது மேற்படி இசைத் தொடர்கள் ஒரு ஆவர்த்தனத்திற்கு எட்டு மாத்திரையிருப்பினும்

அல்லது ஏழு மாத்திரை இருப்பினும் இரண்டிற்கும் பொருந்துவ தாகும் என்று பொருள்படுகிறது'' என்று கூறுகிறார்.

**2. திருமையம் இசைக் கல்வெட்டுகள்:**

குடுமியாமலைக் கல்வெட்டுகளைப் போலவே புதுக்கோட்டைக்குத் தெற்கில் பதினான்கு மைல் தொலைவில் திருமய்யம் என்ற இடத்தில் சிவனுக்கு எழுப்பப்பட்ட குகைக் கோயிலின் வலப்புறத்தில் பாறைச் சரிவிலே மற்றொரு இசை பற்றிய சிலாசனம் கண்டு பிடிக்கப்பட்டுள்ளது. இதை முதன் முதலில் கண்டுபிடித்த காலஞ்சென்ற கோபிநாத ராவ் அவர்கள் கூறியுள்ளது ''திருமய்யத்திலும் குடுமியாமலைப் போன்றே ஒரு இசை பற்றிய அரிய கட்டுரை காணக்கிடைக்கிறது. சிவன் கோயிலின் பக்கச் சுவர்களில் இச்சாசனம் பொறிக்கப் பட்டுள்ளது. பிற்காலத்தில் வந்த பாண்டிய மன்னன் இச்சாசனம் புரியாத எழுத்துகளில் எழுதப்பட்டுள்ளது என்று நினைத்து அதன் மேலேயே தன்னுடைய சாசனத்தை சில நாணயங்களை வழங்கியது பற்றிய பயனில்லாத ஒன்றை எழுதி வைத்துவிட்டான். அப்பாண்டியனுக்குத் தான் எத்தகைய கிடைத்தற்கரிய சாசனத்தை அழித்துவிட்டோம் என்பது தெரியவில்லை. அங்கும் இங்குமாகத் தெரியும் இந்த எழுத்துக்களிலிருந்து இவையும் குடுமியாமலையைப் போன்ற எழுத்துக்களாலேயே எழுதப்பட்டது என்பது தெரிகிறது''.

குடுமியாமலை எழுத்துக்களும் திருமய்யம் எழுத்துக் களும் ஒன்றுபோலவே காணப்படுவதால் இரண்டும் ஒரே கட்டுரையைத் தான் விளம்புகின்றன என்று சிலர் நினைக்கலாம். ஆனால் மேலே எழுதப்பட்ட தமிழ் எழுத்துக்களினூடே ஊடுருவிப் பார்க்கும்போது இதில் காணப்படும் சுரக் கோர்வைகள் நான்கு நான்காக மட்டுமல்லாமல் வேறுவேறு தொகுதிகளாகக் காணப்படுகிறது என்றும் ஆராய்ச்சியாளர்கள் குறிப்பிடுகிறார்கள்.

பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் குடுமியாமலை கல்வெட்டுகளின் இசை சாசனங்களைப் பற்றி பல அரிய செய்திகளை நமக்குத் தருகிறார்.

''இக்கல்வெட்டு சாசனத்தில் முதலில் மத்யம கிராமத்தைப் (gramam) பற்றிக் குறிப்பிட்டுள்ளது கவனிக்கத்தக்கது.

பொதுவாக சட்ஜம கிராமத்தைத் தான் முதலில் கூறுவார்கள். சட்ஜ கிராமத்தில் தோற்றக்கூடிய ஒலி அலைகள் (Frequencies) பின்வருமாறு:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச | ரி | க | ம | ப | த | நி |
| 1 | 10/9 | 32/37 | 4/3 | 3/2 | 5/3 | 16/9 |
| 4 | 3 | 2 | 4 | 4 | 3 | 2 |

இந்தப் பாலையிலுள்ள சுர நிலைகள் சாம கானத்தை ஒத்ததாக உள்ளன. இந்திய இசையின் அடிப்படை மேளம் இதுவே. சட்ஜ கிராமம் என்பது இக்காலத்து தென்னிந்திய ராகமாகிய கரஹரப்ரியாவும் வட இந்திய ராகமாகிய காபியையும் ஏறக்குறைய ஒத்திருக்கும். பழந்தமிழிசையினை சுத்த மேளம் மத்யம கிராம மூர்ச்சனையாகும். அதனுடைய ஒலி அலை நிலைகள் பின்வருமாறு:

4 4 3 2 4 3 2

மத்ய கிராமத்தின் முதல் மூர்ச்சையாகிய 'சௌவீரி' மத்திமத்தில் துவங்கும் பாலையை மகேந்திர வர்மன் தேர்ந்தெடுத்ததற்குக் காரணம் அந்தச் சுத்த மேளம்தான் பழந்தமிழிசையில் வழங்கி வந்தது என்பதாக இருக்கலாம்.

**இக்கல்வெட்டினால் நாம் பெரும் பயன்:**

1. ஏழு சுரங்களின் பெயர்கள் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்பவை நாரத பரிவ்ராஜக உபநிடதம் என்னும் நூலில்தான் முதன் முதலில் குறிக்கப்படுகிறது. அதற்குமுன்னே கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டிலேயே இச்சுரங்கள் ஏராளமான பழக்கத்தில் இருந்தன என்பதை இச்சாசனம் நமக்குத் தெரிவிக்கிறது.

2. இரண்டாவதாக, சுரங்களின் அலகு நிலைகளை (சுருதிகளை) தெளிவாகவும், அதிகாரப் பூர்வமாகவும், மெய்யெழுத்துக்களின் வேறுபாட்டை உயிரெழுத்துக் களால் காண்பித்து, அலகு நிலைகளின் உறுதியான நிலைகளையும், அவற்றின் நுண்ணிய வேறுபாடு களையும் காண்பித்தலாகும். ஒரு சுரத்தின் அலகு நிலைகளை தீவிரம், குமுத்வதி, மந்தம், சந்தோவதி என்று பெயர்களால் குறிப்பதைவிட எழுத்துக் குறிகளால்

சுட்டுவது மிக எளிதில் புரிந்துகொள்ளத் தக்கதாகும். இவ்விதம் எழுத்துக் குறிகளால் ஒரு சுரத்தின் வேறுபாடுகளக் குறிக்கும் வழக்கம் ஐரோப்பிய இசையில் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு பின்னரே ஏற்பட்டது. இவ்விதம் Der, De, Dis என்று D என்னும் ரிஷபத்தை கோமள ரிஷபம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், ஷட்சுருதி ரிஷபம் என்று குறிப்பதற்கு ஒப்பாக ஐரோப்பிய இசையில் வகுக்கப்பட்டுள்ளது. Fa, Fe என்பவை மத்திமத்தைக் குறிக்கும் ஆங்கிலக் குறியீடுகளாகும்.

3. மூன்றாவதாக இந்த சாசனம் இசை சுரக் குறிப்புகளோடு இருந்தது என்ற வழக்கை நிலைநாட்டுகிறது.

4. நான்காவதாக, இக்கல்வெட்டில் காணும் இசை, ஐரோப்பாவில் சுரங்களும் சுரக் குறிப்புகளோடு இசையை எழுதும் வழக்கமும் தோன்றுவதற்குக் குறைந்தது மூன்று நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்னரே தமிழ்நாட்டில் இசையைச் சுரப்படுத்தி எழுதும் வழக்கம் இருந்தது என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது. ஐரோப்பிய இசையில் ut, ray, me, fa, soh, la, si என்ற சுரக் குறிப்புகள் கைட்-டி' அரிஸ்ஸோ Guide d' Arizzo என்பவரால் பத்தாம் நூற்றாண்டுக்கு மேல்தான் கண்டுபிடிக்கப்பட்டது. ut என்பது பின்னர் Doh என்று மாற்றப்பட்டது. குடுமியாமலை கல்வெட்டில் உள்ள இசை பூரணமான சுரக் குறிப்புகளுடன் கூடியது. ஆகவே சுரங்களின் சரியான நிலைகளை உணர்ந்து கொண்டால் இன்றும் அந்த ராகங்கள் கலப்பானவையாக இருந்த போதிலும் ஒருவன் இசைத்துக் காட்ட முடியும்.

**3. சுரக்குறிப்புகள்:**

ஒரு சுரத்தின் நான்கு அலகு நிலைகள் அதாவது ஒரு சுத்த சுரமும் மூன்று விக்ருத சுரமும் சுரத்தின் நான்கு வகையான மெய்யெழுத்துகளால் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. சட்ஜமம், ச, சி, சு, செ, என்றும், ரிஷபம் ர, ரி, ரு, ரெ என்றும் இவ்வாறு மற்ற சுரங்களும் குறிக்கப்படுகின்றன. இக்கருத்தை இக்கல் வெட்டைச் செய்தவர் பரதரின் துருவ வீணை, சலவீணை என்ற இரு வீணைகளை வைத்து பரிசோதனை செய்த கோட்பாட்டிலிருந்து எடுத்தாண்டிருப்பார் என்று தோன்றுகிறது.

இப்பரிசோதனையில் ஏழு தந்திகள் பூட்டப் பெற்ற இரண்டு ஒரேமாதிரியான வீணைகள் சட்ஜ கிராமத்திற்குரிய சுர நிலைகள் கட்டப்பெற்று வைத்துக்கொள்ளப்பட வேண்டும். அதுவே துருவ வீணை. மற்றொரு வீணையில் பஞ்சமத்தை ஒரு அலகு குறைத்துக் கொள்ள வேண்டும்., அதேபோன்று மற்ற தந்திகளையும் ஒரு அலகு குறைக்க வேண்டும். துருவ வீணையுடன் இதை ஒத்திட்டுப் பார்க்க வேண்டும். அதேபோல் மற்ற மூன்று அலகு நிலைகளுக்கும், ஏழு தந்திகளையும் குறைத்து துருவ வீணையுடன் ஒத்திட்டுப் பார்க்க வேண்டும். அலகு நிலைகள் ஒரேவிதமாகக் குறைக்கப்பட்டதால் சலவீணையில் ஒரு அலகு குறைந்த சட்ஜ கிராம சுர நிலைகளே தோன்றும். இந்நான்கு நிலைகளில் ஏற்படும் அலகுகள் பிரமாண சுருதி (81/80), பூரண சுருதி (256/243), நியூன சுருதி (25/24) பிரமாண சுருதி (81/80) என்ற இடைவெளிகளைக் கொண்டதாக இருக்கும். பஞ்சமத்திற்கு ப, பி, பெ, பு என்று ஆரம்பித்து மற்ற சுரங்களுக்கும் அலகு நிலையைக் காட்டுகின்றது. குடுமியாமலைக் கல்வெட்டிலே மொத்தம் இருபத்தெட்டு அலகு நிலைகளைக் குறிக்கும் மகேந்திர வர்மன் இரண்டு கிராமங்கள், ஜாதிகள் இவற்றை ஒன்று சேர்த்து வெளியிட்டு சுருதிகளுக்கு அது ஒரு 'களஞ்சியமாக' விளங்கச் செய்துள்ளான்.

பேராசிரியர் பி. சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் மேலும் கூறுவதாவது: 'மகேந்திர வர்மன் ஒரு புதிய படைப்பைச் செய்த மேதை. ஒரு ஒப்பற்ற கலைஞன். விசித்ர சித்தன் என்ற பெயர் அவனுக்கு மிகவும் பொருத்தமானது என்பதற்கு இக்கல்வெட்டே சாட்சி''.

மேற்படி காணப்பட்ட சுர வரிசைகள் எவ்விதம் ஏழு தந்திகள் பூட்டிய வீணையில் இசைக்கப்பட வேண்டும் என்பதை இச்சாசனம் தெரிவிக்கிறது.

**கல்வெட்டைப் பற்றிய விளக்கங்கள்:**

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1. | மத்யம கிராமம் | - | 5 வரிசைகள் |
| 2. | சட்ஜ கிராமம் | - | 7 வரிசைகள் |
| 3. | சாடவம் | - | 4 வரிசைகள் |
| 4. | சாதாரித | - | 5 வரிசைகள் |

5. பஞ்சமம் - 6 வரிசைகள்
6. கைசிகி மத்யமம் - 4 வரிசைகள்
7. கைசிகி - 7 வரிசைகள்

அந்தர காந்தாரம், காகலி நிஷாதம் ஆகிய இரண்டு சுரங்கள் சட்ஜ கிராம (கரஹரப்ரிய) ராகங்களிலும் காணப்படுகின்றன. இவ்விதம் இரண்டு சுரங்களையும் பிரயோகப்படுத்தும் வழக்கத்தை இக்காலத் தென்னிந்திய ராகமாகிய ஆனந்த பைரவியில் காண்கிறோம்.

இச்சாசனத்தின் மூலம் ருத்ராச்சாரியார் என்பவரின் சீடரான இம்மன்னன் இப்பாடங்களை இசை கற்போருக்கு என்றே எழுதியிருக்கிறார் என்று தெரிகிறது. திருமையம் கல்வெட்டில் காணப்படும் 'பரிவாதினிதா' என்ற சொல் பரிவாதினி கற்க என்று பொருள்படுகிறது.

சில சரித்திர ஆசிரியர்கள் இக்கல்வெட்டு கி.பி.ஒன்பதாம் நூற்றாண்டில் வேறு மன்னனால் செய்யப்பட்டது என்று கருதுகிறார்கள். அது அப்படியேயாயினும் அதனால் இக்கல்வெட்டிற்கு உள்ள மதிப்பும் பயனும் ஒரு சிறிதளவும் குறையாது''.

**4. குடுமியான்மலை கல்வெட்டுகளில் காணப்படும் இசை இலக்கணம் ஏழு பகுதிகள்:**

இக்கல்வெட்டுகளிலே காணப்படும் ஏழு பகுதிகளில் ஒவ்வொரு பகுதியும் நான்கு நான்கு சுரங்கள் கொண்ட பதினாலு தொகுதிகளாக ஒவ்வொன்றும் ஒவ்வொரு தலைப்பில் காணப்படுகின்றன. இதற்குக் குறிப்பெழுதிய ஆசிரியர் இவை அக்காலத்தில் வழங்கிய ஏழு ராகங்களைப் பற்றி கூறுகின்றன என்கிறார். ஆனால் அதற்கு எவ்வித காரணத்தையும் அவர் காண்பிக்கவில்லை. இச்சுரக் கோர்வைகள் இராங்களின் ஆரோகண அவரோகணங்களைக் குறிக்கிறது என்பதற்கு மாறாக அவை கிராமங்கள், ஜாதிகள், என்ற தென்னிந்திய இராகங்களின் அடிப்படைத் தத்துவங்களைக் குறிக்கின்றன் என்பது பொருத்தம். இக்கருத்தை வலுப்படுத்தும்படியான சான்றுகளை இங்கு தொகுத்துக் காண்போமாக:

1 இக்குடுமியாமலைக் கல்வெட்டில் 'ராகம்' என்ற சொல் எங்கும் காணப்படவில்லை. நான்கு நான்கு சுரங்களாக அமைந்த தொகுதிகளை மட்டும் தருகின்றன. 'சதுஸ்ப்ரஹாரஸ்வராகம' என்று மட்டுமே குறிக்கின்றன. மேலும் 'மத்யம கிராமா' 'சட்ஜ கிராமா' 'சாடவா', 'சாதாரிதா' 'பஞ்சமா', 'கைசிகா மத்யமா' 'கைசிகா' என்று கூறுகின்றனவேயன்றி, 'மத்யம கிராம ராகங்கள்' 'சட்ஜ கிராம ராகங்கள்' என்று குறிப்பிடவில்லை. இச்சாசனத்தில் 'மத்யம கிராமம்' 'சட்ஜ கிராமம்' என்ற இரண்டும் குறிக்கப்பட்டிருப்பதும், 'காந்தார கிராமம்' கூறப்படாமல் விட்டிருப்பதும் தொன்றுதொட்டு வரும் பழைய மரபை அழுத்தமாகக் கூறுகிறது. ராகங்களைப் பற்றிய எவ்வித குறிப்பும் அங்கே இல்லை. 'காந்தார கிராமம்' இவ்வுலகில் புழக்கத்தில் இல்லை. இந்திரலோகம் போய்விட்டது என்று தொன்றுதொட்டு வரும் நம்பிக்கையையும் உறுதிப் படுத்துகிறது. இசை நூலாகிய 'நாரத சிட்சை' 'ரத்னாகரம்' என்ற இரண்டையும் தழுவித் தமது ஆராய்ச்சியினைத் தொடரும் டாக்டர் பண்டார்கர், குடுமியாமலைக் கல்வெட்டிலுள்ள மத்ய கிராம, சட்ஜ கிராம சுரத் தொகுதிகளை இராகங்கள் என்று கணித்து அந்நூல்களில் வரும் கிராமங்களோடு ஒப்பிடுகிறார். அந்நூல்களும் மத்ய கிராம ராகம், சட்ஜ கிராம ராகம் என்று குறிப்பிடுகின்றன. ஆனால் அவற்றை ஒரு தனிப்பட்ட ராகமாக எடுத்துக் கொள்ளாமல் மத்யம கிராம ராகம் என்றால் அதன் இயல்புகள் என்ன, சட்ஜ கிராம ராகங்கள் என்றால் அவற்றின் சிறப்பு இயல்புகள் என்ன? என்றே வாதிக் கின்றன. இசை நூல்கள் பண்டை நாள்முதல் இன்றுவரை கிராமம் என்பதை ஒரு ராகக் கூட்டங்களாகக் குறிக் கின்றனவே ஒழிய ஒரு தனித்த ராகத்தைப் பற்றி கிராமம் என்று சொல்லவில்லை.

2. நிச்சயமாக இக்கல்வெட்டிற்கு காலத்தால் முற்பட்ட பரதநாட்டிய சாஸ்திரமானது இரண்டு கிராமங்களைப் பற்றியும் இக்கல்வெட்டிலுள்ள ஐந்து ஜாதிகளைப் பற்றியும் பேசுகின்றது.

3. குடுமியாமலை எழுத்துகளின் தனித்த சிறப்பு, அதிலுள்ள சுரங்கள் முடிவில் உயிரெழுத்துகளில் வேறுபாடுகளுடன்

முடிவதே. அ, இ, உ, எ என்ற உயிரெழுத்துக்கள் சுரங்களைத் தழுவி நிற்கின்றன. இவை சுருதி வேறுபாடுகளை (அலகு குறிகளை) காட்டுகின்றன என்று கொள்ளலாம். இந்த நோக்கில் பார்க்கும்போது இவை நிச்சயம் ராகங்களைப் புலப்படுத்தும் சுரங்கள் அல்ல என்பது தெளிவு. ஏனெனில் ராகங்களைக் குறிக்கும் சுரங்கள் இன்ன இன்ன என்று திட்டமாகக் குறிக்கப்பட வேண்டும். ராகத்தின் ஆரோகண அவரோகணச் சுர ஸ்தானங்கள் உறுதிப்பட்டால்தான் அந்த ராகத்தின் உருவை நாம் பெற முடியும். குடுமியாமலை இசைப் பகுதிகள் சுரங்களின் வெவ்வேறு அலகு நிலைகளைப் பற்றி பேசுவதால் அவை கிராமம் ஜாதி என்பவற்றைத்தான் கூறுகின்றன. அந்த கிராமம், ஜாதி இவைகளிலிருந்துதான் பல ராகங்கள் பிறக்கின்றன, பிறக்க வேண்டும் என்ற அடிப்படை இலக்கணத்தையும் நாம் அறிகிறோம்.

**வடமொழி இசை நூல்கள் கூறும் செய்யுள் ஒன்று வருமாறு:**

**'ச்ருதி ஜாஸ்து ஸ்வரஸ்ஸர்வே ஸ்வரேப்யோ கிராம சம்பவஃ।**
**க்ராமேப்யோ ஜாதயோதாதா ஜாதிப்யோ ராக சம்பவஃ।**

'சுருதியிலிருந்து சுரங்கள் பிறக்கின்றன. சுரங்களிலிருந்து கிராமங்கள் பிறக்கின்றன. கிராமங்களிலிருந்து ஜாதிகள் பிறக்கின்றன. ஜாதிகளிலிருந்து ராகங்கள் பிறக்கின்றன. குடுமியாமலை சுரங்கள் இரண்டு கிராமங்கள் ஐந்து ஜாதிகள் அடிப்படையில் பல பிரிவுகளாக, இசை கற்போர் இதனின்று ராகங்களையும் பண்களையும் வகுத்துக் கொள்ளட்டும் என்ற நோக்கத்தோடு செய்யப்பட்டதாகத் தெரிகிறது.

4. மேலும் குடுமியாமலைக் கல்வெட்டுகளிலே காணப்படும் சுரக்கோர்வைகளில் ஒரே சுரம் அடுத்து அடுத்து வருவதாக ஓரிடத்திலும் காணப்படவில்லை. விவாதி தோஷம் என்பது வராமல் ராகங்கள் உருவாக்கப்பட வேண்டும் என்பதை இக்கூற்று வலியுறுத்துகிறது.

5. டாக்டர் பண்டார்கரின் மற்றொரு முக்கியமான கொள்கை என்னவென்றால், குடுமியாமலை கல்வெட்டுகள், 'ஏழு

சுத்த ராகங்களைக் கொண்டுள்ளன' என்பதே. அவர் கூறுவது ரத்னாகரத்தில் கொடுக்கப்பட்டுள்ள பல ராக வகைகளில் நாம் சுத்த ராகங்கள் என்ற வகையை மட்டும் இங்கு எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியவர்களாக இருக்கின்றோம். அவை சுத்த சாதாரிதா, சுத்த கைசிகா முதலியன. சிக்ஷையில் இவற்றின் மாறுபாடுகள் ஏதும் குறிப்பிடப் படவில்லை. பண்டார்கர் காந்தாரம், நிஷாதம் இரண்டு சுரங்களைப் பற்றி மட்டுமே விவாதிப்பதால் மற்ற சுரங்களைச் சுத்த சுரங்களாகக் கொண்டார் என்பது புலப்படுகிறது.

**சுரங்களின் மேல் காணும் புள்ளிகள்:**

பண்டார்கர் கூறவது, "சுரப்படுத்தியுள்ள இச்சிலை யெழுத்துக்களில் மற்றொரு சிறப்பு சுரங்களின் மேல் புள்ளிகள் காணப்படுவது. இதைப் பற்றிய எவ்வித விளக்கமும் என்னால் கூற முடியவில்லை. இவை ஸ்தாயிகளைக் குறிக்கும் புள்ளி களாக, சங்கீத ரத்னாகரத்தில் காண்பது போல இருக்கும் என்று தோன்றவில்லை என்கிறார்.

பரதநாட்டிய சாஸ்திரத்தின்படி ஜாதியை வகுக்க பத்து அம்சங்கள் (கிழமை) தேவைப்படுகின்றன. அவை: க்ருஹம், அம்சம், தாரம், மந்திரம், நியாசம், அபந்யாசம், அல்பத்வம், பஹுத்வம், சாடவம், ஔடவம் என்பவை. ராகங்களை வகுக்கும்போது நாம் கவனிக்க வேண்டிய கூறுபாடுகள், க்ருஹம், அம்சம், நியாஸம் ஆகியவை. ஒரு ராகத்தின் அம்ச சுரமானது அதன் ஜீவசுரமாகும். அதுவே அந்த ராகத்திற்கு வளத்தைக் கொடுப்பதாகும். குடுமியாமலை எழுத்துகளிலே ஒவ்வொரு தொகுதிக்கும் தனித்தனியே கிருஹ, நியாச, சுரங்கள் தெளிவாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன. சில சுரங்களின் மேல் உள்ள புள்ளிகளை ஆராய்ந்து பார்க்கும்போது அவை அம்ச சுரங்களைக் குறிக்கின்றன என்பது புலனாகிறது.

**உயிரெழுத்தின் வேறுபாடுகள் கொண்ட சுரங்கள்:**

வெவ்வேறு உயிரெழுத்துகளின் விகுதிகளைக் கொண்ட சுரங்கள் எதைக் குறிக்கிறது என்பது பற்றி டாக்டர் பண்டார்கர் அவர்கள் குறிப்பிடுவது:

''வேறு வேறு உயிரெழுத்தின் விகுதியைக் கொண்ட சுரங்கள் எதைக் குறிக்கிறது என்பதை என்னால் புரிந்துகொள்ள முடியவில்லை. பிற்காலத்தில் சுரங்களின்.நிலைகளைக் காட்டும் ஒரு திட்டத்தைக் கொண்டுவந்த கோவிந்த தீட்சிதரின் கொள்கையை இவை ஒட்டியிருப்பதாகத் தெரியவில்லை. ஆகவே இவை வீணையின் தந்திகளை நான்குவிதமாக மீட்டும் முறைகளைக் குறிக்கின்றன என்று கொள்ளலாம்'' என்கிறார்.

பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி மேற்படி கொள்கையை ஒப்புக் கொள்ளாதவராய் அதற்கு வேறுவிளக்கம் தருகிறார். ''வேறு வேறு உயிரெழுத்து விகுதிகளைக் கொண்ட சுரங்கள் வெகுவாக கோவிந்த தீட்சிதரின் திட்டத்திற்கு ஒத்ததாக இருக்கின்றன. ஆனால் இவை இரண்டிற்கும் இடையே பல நூற்றாண்டுகள் இடைவெள்ளி இருப்பதுதான் உண்மை''.

**அட்டவணை 1**

**5. வேங்கடமகியின் சுர பேதங்கள்:**

| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ர | ரி | ரு | கு | ம | மி | பா | த | தி | து | நு | ஸ் |
| | க | கி | | | | | | ந | நி | | |

| சுரங்கள் | லட்சியப் பெயர் | இலக்கணப் பெயர் | வேங்கடமகி இட்ட குறிகள் |
|---|---|---|---|
| சட்ஜம் | சட்ஜம் | சட்ஜம் | ச |
| சுத்த ரிஷபம் | கௌளரிஷபம் | சுத்தரிஷபம் | ர |
| முதல் விக்ருதி | ஸ்ரீராகம் ரிஷபம் | பஞ்சசுருதி | ரி |
| 2-வது விக்ருதி | நாட்டை ரிஷபம் | ஷட்சுருதி | ரு |
| காந்தாரம் | முகாரி காந்தாரம் | சுத்த காந்தாரம் | க |
| முதல் விக்ருதி | ஸ்ரீ ராகம் காந்தாரம் | சாதாரண காந்தாரம் | கி |
| 2-வது விக்ருதி | கௌள காந்தாரம் | அந்தர காந்தாரம் | கு |
| மத்யமம் | சுத்த மத்யமம் | சுத்த மத்யமம் | ம |
| விக்ருதி | வராளி மத்யமம் | பிரதி மத்யமம் | மி |
| தைவதம் | கௌள தைவதம் | சுத்த தைவதம் | த |
| முதல் விக்ருதி | ஸ்ரீராக | பஞ்சச்ருதி | தி |

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2-வது விக்ருதி | நாட்டை | ஷட்சுருதி | து |
| நிஷாதம் | முகாரி நிஷாதம் | சுத்த நிஷாதம் | ந |
| முதல் விக்ருதி | ஸ்ரீராக நிஷாதம் | கைசிகி | நி |
| 2-வது விக்ருதி | கௌள நிஷாதம் | காகலி | நு |

குடுமியாமலை சாஸனத்தை எழுதி வைத்த ஆசிரியர் கோவிந்த தீட்சிதர்தான் முதன் முதலில் சுரங்களின் சுருதி வேறுபாடுகளுக்குக் குறியீடுகளைக் கொடுத்தவர் என்று எண்ணுகிறார். கோவிந்த தீட்சிதரின் மகன் வேங்கடமகியின் சிறந்த நூல்களிலிருந்து எடுத்து ''சங்கீத சம்ப்ரதாய ப்ரதர்சனி'' என்ற நூலை எழுதியவர் கோவிந்த தீட்சிதரின் பரம்பரையைச் சேர்ந்த சுப்பராம தீட்சிதர். இந்த நூலிலிருந்து வேங்கடமகி இந்த சுருதி இலக்கண முறை வகுத்தவர் தாமேதான் என்று கூறிக்கொள்வது தெரிகிறது.

வேங்கடமகியின் நூல்களாகிய 'சதுர்தண்டி பிரகாசிகை' யும், 'ராகப்பிரகரணம்' என்னும் நூலும் ராகங்களைப் பற்றி விவரமாக எழுதப்பட்டவை. இந்நூல்களில் வேங்கடமகி மூன்று வகையான ரிஷபம் ர, ரி, ரு மூன்றுவகையான காந்தாரம் க, கி. கு, இரண்டு வகையான மத்யமம் ம, மி, மூன்றுவகையான தைவதம் த, தி, து. மூன்று வகையான நிஷாதம் ந, நி, நு இவைகளைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

இவைகளிலிருந்து நமக்குத் தெரிய வருவது என்னவென்றால் இம்மாதிரி ர, ரி, ரு என்று சுரங்களைக் குறிக்கும் குறியீடுகளை முதன் முதலாகக் கண்டுபிடித்தவன் மகேந்திர வர்மன் என்பதும், பின்னர் வெகுகாலத்திற்குப் பின் தீட்சிதர் பரம்பரையினால் இது தழுவப்பட்டது என்பதேயாம். பின்வரும் அட்டவணைகள் எவ்வாறு மகேந்திரவர்மனால் கைக்கொள்ளப்பட்ட சுருதி-சுர முறைபின்னர் வேங்கட மகியால் பின்பற்றப்பட்டது என்பதைக் காட்டுகின்றன. பல்லவ மன்னன் தன்னுடைய சுருதி முறையை அதிகப் படியான சுருதிகளைக் கொண்டு வகுத்தான். வேங்கடமகி தன்னுடைய மேளகர்த்தா முறையில் முதலில் பன்னிரண்டு சுரங்களாக வகுத்துப் பின்னர் பதினாறு சுரங்களாக வகுத்துப் பின்னர் பதினாறு சுரங்களாகச் செய்தார் என்பதை நாம் அறிவோம்.

## அட்டவணை 2

### 16 சுருதிகள் கொண்ட மேளகர்த்தாக்கள்.

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1. | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச - 6 |
| | ச | ரி$_1$ | க$_1$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச |
| 2. | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச - 6 |
| 3. | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_1$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச - 6 |

**சுத்த சுர மேளங்கள்**

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 4. | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_2$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச |
| 5. | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_2$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச |
| 6. | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_1$ | ச |
| | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_1$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_2$ | ச |
| | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_2$ | நி$_3$ | ச |
| | ச | ரி$_3$ | க$_3$ | ம$_1$ | ப | த$_3$ | நி$_3$ | ச |

சுத்த மத்யமத்தைக் கொண்ட ஆறு தொகுதிகள் ஒவ்வொன்றும் ஆறு ராகங்களைக் கொண்டவை. மொத்தம் 36 பிரதி மத்யமத்தோடு கூடிய 36ம் சேர்ந்து மொத்தம் 72 மேளங்கள்.

22 சுருதிகளைக் கொண்டால் மத்யமத்திற்கு நான்கு அலகு (சுருதி) ஒரு சுரத்திற்கு பதினாறு மேளங்கள் வரும். 4 வகையான மத்யமங்கள் கூடினால் 16 × 16 = 256 × 4 = 1024 மேள ராகங்கள் என்றுமேலும் கூறப்படுகிறது.

மேற்படி அட்டவணைகளிலிருந்தும் இலட்சிய இலட்சண சுரஸ்தானங்களின் விவரங்களிலிருந்தும் நாம் பல உண்மைகளை உணரலாம். சான்றாக ரிஷபம் என்ற சுரத்தில் மூன்று வேறுபாடுகள் கொடுக்கப்பட்டுள்ளன:

ர - என்பது சுத்த ரிஷபம்,

ரி - என்பது சதுஸ்ருதி ரிஷபம்

ரு - என்பது ஷட்ஸ்ருதி ரிஷபம்

இம்மூன்று வேறுபாடுகளைத் தவிர ஏகஸ்ருதி ரிஷபம், த்விஸ்ருதி ரிஷபம் (சுத்த ரிஷபம்), திஸ்ருதி ரிஷபம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், பஞ்ச ஸ்ருதி ரிஷபம், ஷட் ஸ்ருதி ரிஷபம் என்பவற்றில் மேலும் மூன்று ரிஷப ஸ்தானங்கள் இருப்பதைப் பார்க்கின்றோம். இதேபோன்று காந்தார வகைகள் சுத்த காந்தாரம், சாதாரண காந்தாரம் இரண்டும் (Minor third) குற்றிசை வகைகள் என்றால் அந்தர காந்தாரம் (major third) என்ற வகையில் அதற்குக் கீழே ஓரலகு குறைத்தும் மேலே ஓரலகு உயர்த்தியும் பாடும் வழக்கு உள்ளது. சுத்த மத்திமம், பிரதி மத்திமம் என்ற இரண்டு வகைகளில் பியாகடை மத்திமம் என்பது சுத்த மத்திமத்திற்கு ஓரலகு உயர்ந்தும் கல்யாணி மத்திமம் என்பது வராளி மத்திமத்திற்கு ஓரலகு குறைந்தும் இடம் பெறுகிறது. ஆகவே 72 மேளகர்த்தாவில் இராகங்களின் முழுமையான வடிவங்களுக்கு இலக்கணம் கூறும் திறன் இல்லை என்பது புரிகிறது. நமது இராக வடிவங்கள் 72 மேளக்கர்த்தா முறையின் அளவுக்குட்படாமல் பரந்து விரிந்தவைகளாகக் காண்கின்றது.

இந்நிலையில் மகேந்திர பல்லவன், கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டில் வடித்து வைத்த இசைக் கல்வெட்டுக்கள் அக்காலத்திலேயே எவ்விதம் இந்த அலகு முறைகள் சிறப்பாகக் கையாளப்பட்டன என்பதை உறுதிப்படுத்துகின்றன. மகேந்திர பல்லவனின் காலத்திற்கு முன்பாகவே பரத சாஸ்திரத்தில் ஜாதிகள், கிராமங்கள், இவைகளைப் பற்றியும் அதற்கும் முன்னதாக சிலப்பதிகாரத்திலும் அலகு நிலைகளை பற்றியும் யாழ்கள், ஜாதிப்பண்கள் இவற்றைப் பற்றியும் விரிவாகச் செய்திகளும் இசை இலக்கணமும் கூறப் பட்டுள்ளன.

குடுமியாமலை கல்வெட்டுகளில் காணப்படும் சுர - அலகு வரிசைகளின் விவரம்.

# அட்டவணை 3

## மத்ய கிராமம்

| 1 2 3 4 | 5 6 7 8 | 9 10 11 12 | 13 14 15 16 | 17 18 19 20 | 21 22 23 24 | 25 26 27 28 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1 2 3 4 |
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | க கி கு கெ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | ந நி நு நெ |
| + 0 + + | + 0 + + | + + + + | + + + + | 0 + + + | 0 0 + 0 | + + + + |
| 21 - 221 | 2 34 | 5 6 7 8 | 9 10 11 12 | 13 14 15 | - - 16 - | 17 18 19 20 |

## சட்ஜ கிராமம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | க கி கு கெ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | ந நி நு |
| + 0 + + | + 0 + + | + + + + | 0 + + + + | 0 + + + | 0 + + + | - - - |

## சாடவம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சா செ | ர ரி ரு ரெ | அ இ உ எ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | ந நி நு நெ |
| + 0 + + | + + + + | + + + + | + + + + | + + + + | 0 + + + | + 0 + + |
| 21 - 22 1 | 2 - 3 4 | 5 6 7 8 | - 9 10 11 | - 12 13 14 | - 15 16 17 | 18 19 - - |

## சாதாரிதம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | அ இ உ எ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | ந நி நு நெ |
| + + + + | + + + + | + 0 + + | + + + + | 0 + + + | 0 + + + | + 0 0 + |
| 20 21 22 1 | 2 3 4 5 | 6 - 7 8 | 9 10 11 12 | - 12 13 14 | - 15 16 17 | 18 19 - - |

## பஞ்சமம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | அ இ உ எ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | ந நி நு நெ |
| + 0 + + | + + + + | + 0 + + | + + + + | 0 + + + | 0 + + + | + 0 0 + |
| 21 - 22 1 | 2 3 4 5 | 6 - 7 8 | 9 10 11 12 | - 13 14 15 | - 16 17 18 | 19 - - - |

## கைசிகி மத்யமம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | அ இ உ எ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | க கி கு கெ |
| + 0 + + | + + + + | + 0 + + | + + + + | 0 + + + | 0 + + + | + 0 0 + |
| 21 - 22 1 | 2 3 4 5 | 6 - 7 8 | 9 10 11 12 | - 13 14 15 | - 16 17 18 | 19 - - - |

## கைசிகம்

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ச சி சு செ | ர ரி ரு ரெ | அ இ உ எ | ம மி மு மெ | ப பி பு பெ | த தி து தெ | க கி கு கெ |
| + 0 + + | + + + + | + 0 + + | + + + + | 0 + + + | 0 + + + | + 0 0 + |

(+) இக்குறி சுரங்களின் அலகு (சுருதி) உண்டு என்பதைக் குறிக்கிறது. (0) இக்குறி சுரங்களின் அலகு (சுருதி) இல்லை

என்பதைக் குறிக்கிறது. 'இந்த சுரக் கோர்வையில் இரண்டு சிறப்பான குறிப்புகளை நாம் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும். ஒன்று: ஒவ்வொரு சுரமும் அதனுடைய நான்கு அலகு நிலைகளுடன் ச, சி, சு, செ என்றும், ர, ரி ரு, ரெ என்றும் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. இதேபோன்று அந்தரம் என்பதற்கு அ, இ, உ, எ என்றும் காகலி என்பதற்கு க, கி, கு, கெ என்றும் குறிப்பிடப்பட வேண்டும். ஆனால் இந்த இரண்டிலும் இ என்பதும் கி என்பதும் நீக்கப்பட்டிருக்கின்றன. பழைய இந்திய இசையில் அந்தரம், காகலி என்பவை இதேபோன்றுதான் குறிக்கப்பட்டுள்ளன. அதிலிருந்து நாம் அறிவது என்னவென்றால், அந்தரத்தில் ஒன்று விடுபட்டால் காகலியிலும் அதே அலகு விடுபட்டிருக்கும் என்பதே' என்று பண்டார்கர் கூறுகிறார்.

ஆகவே பண்டார்கர் அவர்கள் அ என்பது அந்தரம் என்பதையும், க என்பது காகலியையும் குறிக்கும் என்ற கருத்தைக் கொள்கிறார் என்பது தெரிகிறது. இக்கொள்கைக்கு ஆதரவாக மேலும் சில குறிப்புகளைக் கொள்ளலாம்:

1. 'அ' என்பதும் 'கா' என்பதும் முதற்கண் அந்தரம், காகலி என்பவற்றைப் பிற சொற்கள் சட்ஜம், ரிஷபம், காந்தாரம் என்ற சுரங்களைக் குறிப்பதற்கு ஒத்ததாகும்.

2. காந்தாரம், நிஷாதம் என்ற பெயர்களுக்குப் பதில், அ, கா என்ற குறியீடுகளை அச்சுரங்களின் இடத்தில் கொடுத்திருப்பதால் அந்தரம் என்பது காந்தாரத்தையும் காகலி என்பது நிஷாதத்தையும் முறையே குறிக்கிறது என்பதை அறிகிறோம்.

3. அந்தரம், காகலி சுரங்களில் இரண்டிலும் இ, கி என்ற குறியீடுகள் விலக்கப்பட்டிருப்பதும் முற்கூறிய அடிப்படையிலேயே என்றும் விளங்குகிறது.

4. இக்கல்வெட்டு சாசனத்தின் சுரக் குறியீடுகளை அட்டவணைப்படுத்திப் பார்த்ததில் இடையே ஒவ்வொரு அலகு விடுபட்டிருப்பது 22 சுருதிகளை பயிலும் இசையில் பயன்படுத்தப்படுகின்றன என்பதையே உறுதிப்படுத்துகிறது.

மேற்கூறியவை பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் குடுமியாமலை கல்வெட்டுகளின் இசைக் கூறுபாடுகளைப் பற்றி எடுத்து இயம்பிய அரிய விளக்கமாகும். இங்கு தமிழிசையில் கூறப்படும் வட்டப்பாலை. மேலும், காகலி அந்தரம் என்ற சொற்றொடரை நாம் ஊன்றிக் கவனிக்க வேண்டும். ஐரோப்பிய இசையில் Dia-Tonic Scale (ஏழிசைப் பண்) என்று வழங்குவதில் ஐந்து முழுச் சுரங்களும் இரண்டு அரைச் சுரங்களும் வழங்கும். ஸ ரி க ம ப த நி ஸ் என்ற ஒரு ஸ்தாயியில் ஸ ரி க ம என்ற முதற் பாகத்தில் க - ம என்பதற்கு இடையே ஒரு அரைச் சுரம் (semi-tone or half step) வருகின்றது. பிற்பகுதியாகிய ப த நி ஸ என்பதில் நி ஸ என்ற சுரங்களுக்கு இடையே மற்றொரு அரைச்சுரம் வருகிறது. இவ்வித அமைப்பில் இரண்டு அரைச் சுரங்கள் வந்தால் அந்தப் பண்தான் உலகப் பொதுப்பண்ணாகிய செம்பாலை அல்லது இப்போது வழங்கப்படும் சங்கராபரணம்.

இந்த அரைச் சுரங்கள் குரல் திரிபினால் இடம் பெயரும்போது நாம் வேறு வேறு தாய் ராகங்களை அடைகிறோம். அந்தரம் என்பதே அரைச்சுரம்தான் என்று பொருள்படும். யாழைச் சுருதி பண்ணும்போது ஒரு பாணன் முதல் 'அந்தரக் கோல் வீக்கி' என்றவாறு அரைச்சுர மெட்டைச் சரி செய்து கொள்கிறான். அதேபோன்று கைசிகி - மத்யமா என்பது தானக்கோல் நிலையைக் காட்டுவதாக அமைந்துள்ளது.

**குடுமியாமலை சாசனத்தில் காணப்படும் சுருதி நிலைகள்:**

(பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி)

ஒவ்வொரு உயிரெழுத்தும் சுரத்தில் ஒரு அலகு நிலையைக் காண்பிக்கிறது. ஆகவே அ, இ, உ, எ என்னும் எழுத்துக்கள் ஒரு சுரத்தின் ஒன்று, இரண்டு, மூன்று, நான்கு அலகு நிலைகளை உணர்த்துகின்றன. இன்னும் தெளிவாகக் கூறினால் ச என்பது சட்ஜம் (ஓரலகு ச) சி என்பது த்விசுருதி சட்ஜம் (ஈரலகு ச) சு என்பது திஸ்ருதி சட்ஜம் (மூன்றலகு ச) செ என்பது சதுஸ்ருதி சட்ஜம் (நாலலகு ச) என்பவற்றைக் குறிக்கும். இவ்விதம் ஏழு சுரங்களுக்கும் மொத்தம் இருபத்தியெட்டு அலகு நிலைகள் வருகின்றன.

சுத்த மேளம் என்பதைப் பற்றிய எவ்வித கருத்தும் குடுமியாமலை கல்வெட்டிலே காணப்படவில்லை. பண்டைக் காலம் முதல் வழக்கில் இருந்துவரும் 22 சுருதிகள் பின்வருமாறு:

"சதுஸ் சதுஸ் சதுஸ் - சைவ சட்ஜ மத்யபஞ்சம:

த்வே த்வே நிஷாத காந்தாரௌ - த்ரிஸ் த்ரிஸ் ரிஷப தைவததௌ"

**இருபத்திரண்டு சுருதிகள் வருமாறு:**

| | | |
|---|---|---|
| சட்ஜம் | - | நான்காவது இடம் |
| ரிஷபம் | - | ஏழாமிடம் |
| காந்தாரம் | - | ஒன்பதாமிடம் |
| மத்யமம் | - | பதின்மூன்றாமிடம் |
| பஞ்சமம் | - | பதினேழாமிடம் |
| தைவதம் | - | இருபதாமிடம் |
| நிஷாதம் | - | இருபத்திரெண்டாமிடம் |

இவ்விதம் ராமமாத்யர் என்பார் சுத்த ஸ்வரங்களுக்கு இடங்களை வகுத்தார். இந்த சுத்த ஸ்வர மேளத்திற்கு இணையான இயல்களைக் குடுமியாமலைக் கல்வெட்டில் காணும் 28 அலகு மேளத்திற்குப் பொருந்தச் செய்ய முடியவில்லை என்பதைக் காண்கிறோம். இந்த நான்கு அலகு நிலைகள் மொத்தமாக இத்தனை அலகுகள் என்பதைக் குறிப்பதற்குப் பதில் சுரங்களில் அலகு நிலைகளை மட்டும் விளக்குகின்றன என்று கொள்ளலாம்" பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தியின் விளக்கம் இது.

குடுமியாமலைக் கல்வெட்டில் அலகு நிலைகளைக் கவனித்தால் மொத்தம் உள்ள 28 அலகுகளில் ஆறு அலகை விடுத்து 22 அலகுகளே குறிக்கப்பட்டுள்ளன. ஆகவே இதுவும் த்வாவிம்சதி' சுருதிகள் என்ற கொள்கையைத் தழுவியுள்ள தாகக் கொள்ளலாம்.

தமிழிசையிலும் இவ்விதம் 22 அலகுகளே கூறப் பட்டுள்ளதை முன்னரே பார்த்தோம். நரம்பின் மாத்திரைகள் பின்வருமாறு கூறப்பட்டுள்ளது:

''குரல்துத்தம் நான்கு கிளைமூன்று இரண்டாம்
குரையா உழைஇளி நான்கு - வரையா
விளரியெனில் மூன்றுஇரண்டு தாரமெனச் சொன்னார்
களரிசேர் கண்ணுற் றவர்''

என்றவாறு குரல், துத்தம், இளி - நான்கு மாத்திரைகள். கைக்கிளை விளரி மூன்று மாத்திரகைள். உழையும் தாரமும் இரண்டிரண்டு மாத்திரைகள். இச்சுரங்களின் மாத்திரைகள் பின்வருமாறு:

| ச | ரி | க | ம | ப | த | நி |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 4 | 4 | 3 | 2 | 4 | 3 | 2 |

இந்நிரலில் காந்தாரமும் தைவதமும் மூன்று மாத்திரைகளைக் கொண்டுள்ளன. த நி ச ரி க என்ற சட்ஜம பஞ்சம இடைவெளியையும் க ம ப த என்று சட்ஜ மத்யம இடைவெளியையும் கொண்டுள்ளன. மேற்கண்ட சுரங்களையும் சுருதிகளையும் கொண்ட மேளம் இக்கால கரகரப்ரிய மேளத்தை ஒத்துள்ளது.

தமிழிசை மரபு 12 அரைச்சுரங்கள் 24 அலகுகளாக வரும்போது காந்தாரம், நிஷாதம், அல்லது ரிஷபம், தைவதம் இவற்றுள் இரண்டு சுரங்களில் ஓரலகு குறைத்துப் பாடுதலே. இவ்விதம் 22 சுருதியாக இசையுலகில் கொள்ளப்பட்டது என்று கொள்ளலாம். குடுமியாமலைக் கல்வெட்டு இந்த சுருதி நிலைகளை நான்கு நான்காக அமைத்து கி.பி. ஏழாம் நூற்றாண்டிலேயே இந்த பாகுபாடுகள் நிலைத்திருந்ததை வலியுறுத்துவது தமிழிசையின் 24 அலகு கொள்கைக்கு ஆக்கம் தருவதாக உள்ளது.

### 6. குடுமியான்மலைக் கல்வெட்டு - சுவாமி விபுலானந்தர் கருத்து

இசை இலக்கணத்தைப் பற்றிய அரிய நூலாகிய யாழ்நூலில் ஆசிரியர் தவத்திரு விபுலானந்த அடிகள் இக்கல் வெட்டுச் சாசனத்தைப் பற்றிய ருசிகரமான செய்திகளைக் கூறுகிறார்:

''தொண்டைமான் குலத்துதித்த மன்னர் ஆளுகை புரிந்து வருகின்ற புதுக்கோட்டை சமஸ்தானமானது பழந்தமிழ் அழகுக் கலையைப் பாதுகாத்து வைத்த கருவூலம் போன்றது.

சித்தண்ண வாயிற் சித்திரங்களும், குடுமியாமலையிலே, கற்பாறையிலே தீட்டப்பெற்ற இசைநூலும் தமிழரது அழியாச் செல்வங்களாக அமைந்தன.

இக்காலத்திலே சித்தன்னவாசல் என வழங்கும் சித்தண்ணல் வாயிலானது புதுகோட்டை நகருக்கு மேற்கே பத்து மைல் தொலைவிலுள்ளது. இங்குள்ள மலையின் மேற்புறத்திலுள்ள குகைக் கோயிலிலே கல்லின் மீது சுதை தீற்றி, அதன்மேல் பல வர்ணங்களாலே அழகிய சித்திரங்கள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. இவற்றை எழுதுவித்தோன் பல்லவ குலத்தோன்றலாகிய மகேந்திரவர்மனாகுமென ஆராய்ச்சி யாளர் கூறுவர். அருங்கலை விநோதனும் பெருந்திறன் மன்னனுமாகிய இம்மகிபன் அரசு வீற்றிருந்த காலம் கி.பி.640 முதல் 670 வரையுமாமென்பர். மலையின் மீதமைந்த அமண் பாழியிலே கிறிஸ்துவுக்குமுன் இரண்டாம் மூன்றாம் நூற்றாண்டுகளில் வழங்கிய அசோக பிராம்மி லிபியிலே எழுதப்பட்ட கல்வெட்டும் கி.பி.ஏழாம் எட்டாம் நூற்றாண்டு களுக்குரிய பழந்தமிழ் எழுத்தில் அமைந்த கல்வெட்டுகளும் உள்ளன. ஓராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு இவ்விடமானது சமண முனிவரது தவப்பள்ளியாக இருந்திருக்கலாம்.

சித்தண்ணல் வாயிலுக்குப் பத்து மைல் தூரத்திலே குடுமியாமலை அமைந்துள்ளது. இங்குள்ள கோயிற் சுவரிலே அநேக கல்வெட்டுகள் எழுதப்பட்டிருக்கின்றன. கோயிலின் தென்புறத்திலுள்ள பாறையிலே தேவ நகர லிபியிலே இசைநூற் கல்வெட்டு எழுதப்பட்டிருக்கிறது.

கல்வெட்டின் ஈற்றிலே,

''ருத்ராசார்ய சிஷ்யேன பரம -
மாஹேஸ்வரேண ரா ஜ்ஜா) ஸிஷ்ய
ஹிதார்த்த க்வதஃ ஸ்வராகமா:-''

எனத் தேவநாகர லிபியிலும்,

(எட்டிற்கும் ஏழிற்கும்
(இ)வை உரிய:-)

எனத் தமிழிலும் பொறிக்கப்பட்ட முடிவுரை உள்ளது. குடபோக கோயிலின் வாசற்படிக்கு இடதுபுறப் பாறையிலே, 'பரிவாதிநிதா' எனக் கிரந்த லிபியில் எழுதப்பட்டுள்ளது.

மேலும் திருமையம் தாலுக்கா, மலையக்கோயிலில், குடபோகவாயிலில் வாசற்படிக்கு இடதுபுறத்திலுள்ள பாறையிலே,

**பரிவாதிநிதா**
**கற்கப்படுவது காண்**
**ஞ்சொல்லிய புகிற் பகுக்கும் நிமி**
**முக்கள் நிருவத்துக்கும் உரித்து**
**குணஸெண ப்ரமாணஞ்**
**செய்த வித்யா பரிவாதி நிகற்'**

என்னும் கல்வெட்டும், திருமையம் ஸத்ய கிரீசுவரர் கோயிலில் குடபோகக் கோயிலின் வடபுறம் பாறையிலே,

**'பரிவாதிநிதா**
**ஞ்சொல்லிய புகிற் பருக்கும் எண்ண**
**....தெமி முக்கள், நிருவத்துக்கும்**
**...ப்பியம்'**

என்னும் கல்வெட்டும் உள்ளன.

திருமையம் கல்வெட்டுகளில் காணப்படும் ஞ்சொல்லிய' என்ற தொடர் குணஸெண ப்ரமாணஞ் சொல்லிய' என விரியுமோவென எண்ண வேண்டியிருக்கிறது.

ஒற்று நீக்கி நோக்குமிடத்து, புகிபரு, நிமிமுக, நிருஅது, தெமிமுக, என்னும் நான்கும் குடுமியாமலைக் கல்வெட்டில் அமைந்த நான்கு அட்சர சுரவரிசைகள் போல்வன.

வடமொழியில் எகரக் குறியின்மையால், தே, நே, சே என்று எழுதப்பட்டவற்றை தெ, நெ, செ, எனத் தமிழில் வழங்க வேண்டுமென்பது திருமையம் கல்வெட்டிலே, 'தெ, மி, மு, க' என வருதலினாற் பெறப்படுகிறது.

மேற்கூறியவாறு யாழ்நூலில் விபுலானந்த அடிகள் இக்கல்வெட்டுகளைப் பற்றி அழகாக எடுத்துரைக்கின்றார். இக்கல்வெட்டுக்களைப் பற்றி ஆய்வு செய்த டாக்டர் பண்டார்கர், திரு, கோபிநாத ராவ், டாக்டர் மீனாட்சி முதலியோர், பல அரிய செய்திகளைக் கொடுத்துள்ளார்கள். பேராசிரியர் சாம்பமூர்த்தி அவர்கள் கல்வெட்டின் இசைக் குறிப்புகளை ஆராய்ந்து அவை பயனுடையவை, மற்றும் அவை சுரங்களின்

அலகு நிலைகளைக் குறிப்பன என்று கூறியுள்ளது மிகவும் பயனுள்ளது. மற்ற ஆராய்ச்சியாளர்களுக்கு இசையைப் பற்றிய நுட்பங்கள் தெரிய வழியில்லை. ஆகையால் இந்த முக்கியமான கொள்கையை அவர்களால் அறிய முடிய வில்லை. ஆராய்ச்சியாளர் வடமொழிப் புலமை பெற்றவர்களா யினும் தமிழர் நாகரிகத்தின் அடிப்படையும் மரபும் அறியாதவர்களாய் இக்கல்வெட்டுகள் வடமொழி நூல்கள் கூறும் இசை மரபையே கூறுகின்றன என்று எண்ணினார்கள். வடமொழியில் எடுத்துக் கூறினாலும் கூறப்பட்ட பொருள் தமிழிசை மரபுதான் என்பதை அவர்கள் அறிந்தார்களில்லை. தமிழிசையின் அடிப்படை இலக்கணங்களை அறியாமல் பல வடமொழி நூல்களை இசையுலகில் இயற்றியுள்ள பிறமொழி ஆசிரியர்கள் இசைக்குத் தொண்டாற்றுவதற்கு பதில் பெரிய குழப்பங்களையே உண்டாக்கி இருக்கின்றனர். பன்னிரண் டாவது நூற்றாண்டு வரை சாரங்க தேவர் உட்பட பலர் பண்டையத் தமிழ் மரபையே பின்பற்றி வந்துள்ளனர்.

# 13. திரிகோணப் பாலை

**நுண்ணலகு நுட்பங்கள்**

இசையுலகில் பொதுவாக உலகெங்கும் ஐந்திசை, ஏழிசை, பன்னிரு இசை என்பவை வழங்கி வருகின்றன. சீனர்கள் தங்களது தொன்மரபு வழியே ஐந்திசைப் பண்களையே இசைத்துப் போற்றி வருகிறார்கள். ஏழிசைப் பண்களில் ஐந்து முழுச்சுரங்களும் இரண்டு அரைச்சுரங்களும் வருகின்றன. ஒரு பண்ணில் இரண்டு அரைச்சுரங்கள் மட்டும் வரும்படியான Diatonic scales என்பவை மேனாட்டில் சிறப்பாக வழங்கி வருகின்றன. இரணடு அரைச் சுரங்களுக்கு (semi-tones) மேல்வரும் இராகங்கள் நமது இந்திய இசையில்தான் ஏராளமாகக் காணப்படுகின்றன. அடுத்து பன்னிரு அரைச் சுரங்கள் Chromatic scales என்று கூறப்படுவன. அதாவது ஒரு சுரத்தில் சுத்த வடிவமும் விக்ருதி வடிவமும் அடுத்தடுத்து வரும் முறையாகும். நமது இந்திய ராகங்களில் பன்முறை இக்கூறுகள் இரண்டு ரிஷபம், இரண்டு காந்தாரம், இரண்டு தைவதம், இரண்டு நிஷாதம் என்றவாறு பயிலப்படுகின்றன. 72 மேளக்கர்த்தா வகையில் நாற்பது இராகங்கள் விக்ருத மேளங்கள் என்றவாறு இரு சுரங்களையும் கொண்டதாக

உள்ளன. இரு மத்யமங்கள் வரக்கூடிய இராகங்கள் வட இந்திய இசையில் பெருவாரியாகக் காணப்படுகின்றன.

மேற்படி அரைச் சுரங்கள் Dia-tonic scales என்றவாறு க - ம என்ற சுரத்திற்கும் நி - ச என்ற சுரத்திற்குமிடையே இடம் பெறுவதை முன்னரே கண்டோம். இதைச் சிறப்பாக காகலி - அந்தரம் என்ற சொற்றொடர் வழங்குவதிலிருந்து இந்த இரு இடைவெளிகளும் மிக முக்கியமானவை என்பதை அறிகிறோம். அந்தரம் என்பது காந்தாரத்தைக் குறிக்கும் சொல் என்பதை அந்தர காந்தாரம் என்ற வழக்கிலே அறிகிறோம். காகலி என்பது பெரிய நிஷாதம் (leading note) என்ற சுரம் மேல்சட்சமத்திற்கு அரைச்சுர இடைவெளியைக் கொண் டுள்ளது என்பதையும் வலியுறுத்துகிறது. இந்த இரு அரைச் சுரங்கள் பெற்றுள்ள இடம் மீண்டும் செம்பாலைப் பண் என்பது சங்கராபரணம்தான் என்பதை உறுதிப்படுத்துகிறது. அந்தரம் என்பது ஹார்மோனியத்தில் கருப்புக் கட்டைகளான அரைச் சுரங்களை உணர்த்துகிறது என்பதையும் 'அந்தரக் கோல் வீக்கி' என்பது போன்ற சொற்றொடர்களால் அறியப் பெறுகின்றோம். யாழ் வல்லுநர்கள் முதலில் எந்தப் பண்ணை இசைக்க விழைந்தார்களோ அதனுடைய சுரங்களை அந்தரக் கோலை முறைப்படுத்தி வைப்பதன் மூலம் செய்து கொண்டார்கள் என அறிகின்றோம்.

இங்ஙனம் பன்னிரு அரைச் சுரங்கள் கொண்ட இசையைப் பற்றிச் சிறுபாலை என்று தமிழிசை பேசும். பிற்காலத்தில் வேங்கடமகியின் 72 மேளத்திட்டமும் இந்த இசையின் அடிப்படையில் பண்களைத் தொகுத்து வைத்தது. ஆனால் 22 சுருதிகள் என்று ஒரு வழக்கு இருந்ததை சாரங்க தேவரின் சங்கீத ரத்னாகரம் விரிவாகக் கூறியுள்ளது. இருபத்திரண்டு சுருதிகள் (த்வாவிம்சதி) என்பவை அரைச்சுரத்தில் பாதியாகிய காற்சுர முறை அல்லது அலகுமுறை என்று தமிழிசையில் பேசப்படும். சாரங்க தேவருக்கு முன்பாகத் தமிழிசையிலும் கி.பி.ஏழாம் நூற்றாண்டில் பல்லவ மன்னன் குடுமியாமலையில் எழுதி வைத்த இசைக் கல்வெட்டிலும் காணப்படும் உண்மை பலபேருக்குத் தெரியாமலிருக்கலாம். குடுமியாமலைக் கல்வெட்டில் ஒவ்வொரு சுரமும் நான்கு, நான்கு அலகுகளாக ச, சி, சு, செ என்றவாறு பிரிக்கப்பட்டன என்பதை முன்னர்

பார்த்தோம். 'க' என்பதற்குப் பதில் அந்தரம் என்ற சொல் வழக்காக அ, இ, உ, எ என்று காணப்பட்டதையும் 'நி' என்பதற்குப் பதில் காகலி என்ற வழக்கின்படி க, கி, கு, கெ என்றும் கல்வெட்டில் காணப்பட்டதையும் ஏற்கனவே குறிப்பாகப் பார்த்தோம். இந்த காற்சுர முறையை மேனாட்டு இசையில் 'enharmonic' என்று வழங்கியுள்ளார்கள். கிரேக்க இசையில் Dia-tonic genus, chromatic genus, enharmonic genus என்று திட்டமாகக் குறிப்பிட்டுள்ளதை நாம் இங்கு நினைவு கூற வேண்டும். தமிழிசையின் பெருமையை நாம் இனிதான் உண்மையில் உணரப் போகின்றோம். இந்த அலகு முறையாகிய காற்சுரத்திலும் அரைபாகமாகிய நுண் சுரங்களை நாம் தென்னிந்திய இசையில் காண்கின்றோம். இவ்வழக்கு வேறு எந்த இசையிலாவது குறிக்கப்பட்டுள்ளதா என்றால் முற்றிலும் இல்லை என்று நாம் திட்டவட்டமாகக் குறிப்பிடலாம். இம்முறையே திரிகோணப் பாலை என்று தமிழிசையில் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆயப்பாலை என்பது ஏழிசை, பன்னிரு இசை இரண்டிற்கும் பொதுவான பன்னிரண்டு சுரங்களின் அடிப்படையைக் கொண்டது. இச்சுரங்களே ஹார்மோனியம், பியானோ போன்ற வாத்தியங்களில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. வீணை போன்ற கருவிகளில் பன்னிரண்டு சுரங்களுக்கு மெட்டுகள் அமைக்கப்பட்டிருந்தாலும் தந்திகளை முன்னும் பின்னும் இழுத்து அசைப்பதால் மேற்கூறிய நுண்சுரங்களை வாசிக்க இயலும். அதோடு மட்டுமன்றி சுரங்களின் கோர்வைகளை சிறிதும் பிளவின்றி கமகத்தோடு தொடர்ச்சியாக இசையை எழுப்பவும் இயலும். வயலின் போன்ற தந்தி வாத்தியங்களும் விரல்களை அசைத்து சுரக்கோர்வைகளை அழகாக தொடர்ந்து வாசிக்கத்தக்கதாக இருக்கின்றன. மேனாட்டு இசைக்கு இவ்விதமான தொடர்ச்சியான இசைக் கோர்வைகள் தேவையில்லை. பல ஒலிகள் ஒருங்கே ஒலிக்கப்படுவதால் அச்சுரங்கள் நேரான, அசைவற்ற சுரங்களாக இருந்தால் போதுமானதாக உள்ளது.

திரிகோணப் பாலை என்ற முறை 24 அலகுகளாகிய காற்சுரங்கள் மேலும் பாதியாகி 48 நுண் சுரங்களாகின்றன. Semi-quarter-tone என்று இச்சுரத்தைக் குறிப்பிடலாம். இசை மரபு என்ற நூல் ஆயத்திற்கு ஈராறு என்றும் வட்டத்திற்கு அறு

நான்கு என்றும் கோணத்திற்கு அதில் இரட்டிப்பு என்றும் அதிலிரட்டிப்பு செய்தால் சதுரம் என்றும் கூறுகிறது. இசை இலக்கணத்திற்கு கிடைத்த ஓர் அரிய பொக்கிஷம் இந்த சூத்திரமாகும். தமிழிசையிலும் பின்னர் கர்நாடக இசையென்று பெயர் பெற்ற தமிழ்நாட்டு இசையிலும் காணப்படும் எண்ணற்ற நுண்சுரங்களுக்கு ஒரு இலக்கண வரையறை உண்டு என்பதைத் திட்டவட்டமாக மேற்படிச் சூத்திரம் அறிவிக்கின்றது. அது வருமாறு:

''ஆயத்துக் கீரா றறு நான்கு வட்டத்துக்
கேயுங் கோணத்துக் கிரட்டிப்பு - தூயவிசை
நுண்மைக் கதிலிரட்டி நோனலகு மோர்நிலைக்கிங்
கெண்மூன்று கேள்விகொண் டென்''

இவ்வாறு நுண்சுரங்களின் வகைகளைப் பற்றி பேசும்போது நாம் பல அடிப்படை உண்மைகளை நினைவில் வைத்துக் கொள்ள வேண்டும். சிலப்பதிகாரத்தில் அரங்கேற்று காதையில் முதலில் செம்பாலைப் பண்ணைக் கூறிப் பின்னர் அதன் குரல் திரிபில் உருவாகும் பண்ணாகிய, படுமலை, செவ்வழி, அரும்பாலை, கோடிப்பாலை, விளரி, மேற் செம்பாலை ஆகியவற்றைக் கூறினர். பண்கள் எவ்விதம் குரல் திரிபினால் உருவாகின்றன என்ற அடிப்படைக் கொள்கையை அறிந்தோம். ஆனால் குரல் திரிபு என்பது அலகு அல்லது சுருதி நிலையில் செய்யப்படுவதன்று. இருபத்தி நான்கு சுருதிகளில் இரண்டு சுரங்களில் ஒவ்வொரு அலகு குறைத்துப்பாடும் வழக்கே இருபத்திரண்டு சுருதிகள் என்ற தவறான கொள்கையை ஏற்படுத்தி உள்ளது என்று தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் அவர்கள் கூறியுள்ளார். ஒவ்வொரு அலகு நிலையிலும் அதாவது காற்சுர நிலையிலும் பகுதியாக திரிகோணப் பாலை முறை அரை அலகின் அளவைக் கொண்ட சுரங்களைப் பண்களில் தொகுத்து நுண்மையான இசையை வழங்குகிறது. இதற்குச் சான்றாகச் சில பண்களைப் பின்னர் பார்ப்போம்.

# 14. சதுரப் பாலை

## நுண்ணலகு நுட்பங்கள்

ஆயம் என்பது பன்னிரண்டு. பன்னிரு ராசிகளை வீடுகளாக அமைத்து அவ்வீடுகளில் சுரங்களை அமைத்த லாகும். அடுத்து வட்டப் பாலை முறையில் ஒவ்வொரு ராசி வீடும் இரண்டு பகுதியாகப் பிரிந்து இருபத்திநான்கு அலகு நிலைகளைப் பெறுகின்றன. ஒரு அலகு இரண்டாகப் பிரிந்து அரை அலகை வழங்குவது திரிகோணப் பாலையாகும். அதற்குமேலும் கால் அலகு என்ற நிலையைப் பெற்று சதுரப் பாலை என்ற நுண்ணிசையைத் தருகிறது. தொன்மையாம் தமிழிசை, இவ்விதம் ஆயம் என்பது அரைச்சுர இசை. வட்டம் என்பது காற்சுர இசை. திரிகோணம் என்பது அரைக்கால் சுர இசை. சதுரம் என்பது வீசம் (1/16) அளவு கொண்ட இசை. இவ்விதம் மிகமிக நுண்ணிய சுரங்களை நமது தமிழ்நாட்டு இசையில் இன்றும் மரபு வழியே காத்து வரும் பெருமை தமிழ்ப் பெரும்பாணர்களாகிய இசை வேளாளர் மரபினர்களையே சாரும். இராகங்களின் பட்டியல்கள் பல்வேறு விதமாக மாறியும் பெயர்கள் அவ்வப்போது மாறு பெயர்களைக் கொண்டாலும் பண்களின் உரு மட்டிலும் மாறாது சிரஞ்சீவியாக இன்றும் உயிர்த்துடிப்புடன் இருப்பதே தமிழிசை மரபின் உயர்வுக்குத் தக்க சான்றாகும். இவ்வளவு நுண்ணிய இசை வடநாட்டிலோ அல்லது பிற நாட்டிலோ காணப்படவில்லை. மேலும் தென்னாட்டிலும் காவிரிக் கரையில் ஓங்கி உயர்ந்துநிற்கும் கோபுரங்களைக் கொண்ட திருக்கோயில்களை பெருவாரி யாகப் பெற்றுள்ள தஞ்சை மாவட்டமே சுவை மிகுந்த பண்கள் இசைக்கப்படும் இடமாக விளங்குகிறது. தஞ்சையில் கோயில்களில் பொழுது விடியும்போதும், உச்சிப் போதிலும், மாலையிலும், சாம நேரத்திலும் ஒலிக்கும் நாதசுர இசை காற்றிலே தவழ்ந்து பல மைல்கள் கடந்து செல்லும்போது ஏற்படும் இசை இன்பத்திற்கு ஈடும் உண்டோ! அந்த இனிய நாதசுர குழல் இசைக்கு மேகங்கள் கர்ச்சித்து இடி இடிப்பது போல் வாசிக்கப்படும் தவில் என்ற லய வாத்தியத்திற்குத்தான் இணையுண்டோ! திருக்கோயில்களில் ஆண்டவன் புறப்பாடு செய்து ஊரைச் சுற்றி வரும்போது இரவு முழுவதும் விடிய

விடிய இராகங்களைப் பொழிந்து, தவில் வாத்தியம் இடையிடையே முழங்க நான்கு மாட வீதிகளிலும் வலம் வரும் புகழ்பெற்ற நாதசுர வித்வான்களைத் தமிழுலகம் அறியாதா! அவ்விதம் இரவு முழுவதும் நீண்ட நேரம் இசை நிகழ்ச்சிகளை நடத்த வேண்டிய சூழ்நிலைகள் இருந்ததாலும், காற்றில் தவழ்ந்து வெகுதூரம் செல்லும் இனிய இசையைப் பலர் கேட்டு இன்பமடைய வாய்ப்பு இருந்ததாலும் பண்களை அளவற்ற கற்பனையோடு இசைக்க முடிந்தது போலும். பல ஆண்டுகாலமாக பல இசை மேதைகளால் கற்பனை வளத்தோடு பாடியும் கருவிகளில் வாசித்தும் பண்படுத்தப்பட்ட பண்கள் எவ்விதம் மேற்கூறப்பட்ட நுண்ணிசைகளைத் தம்பால் கொண்டிருந்தன என்பதைத் தக்க உதாரணங்களோடு காண்போம். ஆயப்பாலையில் உள்ள ஒரு சுரம் வட்டப் பாலையில் காற்சுர அளவில் கையாளப்படுவதையும் திரிகோணப் பாலை, சதுரப் பாலை என்னும் நிலைகளில் அரைக்காற் சுரம், வீசம் சுரம் என்ற நுண்ணிசை நிலையில் பண்களில் கையாளப்படுவதை பல ராகங்களில் காணலாம். அதிலும் மிகமிக அதிசயிக்கத்தக்கது என்னவென்றால் அத்தகைய நுண்ணிய நிலையிலும் சுரங்கள் குரல் - இளி உறவு முறையில் இனிமையுடன் மிளிர்வதுதான். பன்னிரு இசை முறையில்கூட இந்த நட்புச் சுரங்களைக் கொள்ளாமல் விரசமான ஒலிகளை எழுப்பும் இசைகளும் உள்ளன. பகைச் சுரங்களை அதிகமாகப் பயன்படுத்துவது இவ்வித இசைக்கு அடிப்படை.

இனிய இசையைக் கேட்பதால் உண்டாகும் நல்ல பலன் இவ்வித விரசமான இசையைக் கேட்பதால் கிடைக்காது. மாறாக மன அமைதியைக் கெடுக்கும். இளைஞர்களுக்கு வேண்டாத மனஎழுச்சியைக் கொடுக்கும். பெரியவர்களுக்கு நரம்புத் தளர்ச்சியைக் கொடுக்கும்.

இனிய பண்கள் எவ்விதம் உயர்ந்த இலக்கண அடிப் படையைக் கொண்டிருக்கின்றன. இனிமையான இசையைச் செவிமடுக்கும்போது மனம் எவ்விதம் இன்பமடைகிறது என்பதை அறியும்போது, இவ்வுயர்ந்த பண்களில் ஒலி அலைகள், ஓர் ஒழுங்கு முறையில் அமைந்திருக்கின்றன என்பது தெரிகிறது.

# 15. பாலைப் பண்களில் சுரங்களின் அமைப்பு

**இராகம் சங்கராபரணம்:**

ஆயப்பாலை நிலையில் இப்பண் சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்த மத்யமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி, தைவதம், காகலி நிஷாதம் என்ற சுரங்களைப் பெறுகிறது.

சரிகமபதநி (CDEFGAB) என்றவாறு சுரங்கள் உள்ளன. செம்பாலைப் பண் என்ற நிலையில் எல்லாச் சுரங்களும் சுத்த சுரங்களாக அமைந்துள்ளது. (Major Scale) என்பது ஏழு சுரங்களும் இயல்பானவை. (natural) வட இந்திய இசையில் இப்பண் பெலாவல் என்ற பெயர் பெற்று சுத்த மேளம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. வேளாவளி என்ற தமிழ்ப் பண் பெலாவல் என்று திரிந்திருக்கலாம் என்றும் நாம் கருத இடமுள்ளது.

மேலும் இச்செம்பாலைப் பண்ணின் சிறப்பு என்னவென்றால் பண்ணின் முதற் பாகமும் பின் பாகமும் ஒன்று போல் ஒழுங்காக அமைந்துள்ளதுதான்:

சரிகம் - பதநிச

CDEF-GABC

சட்சம் - பஞ்சமம் - குரல் இளி உறவு

ரிஷபம் - தைவதம் - குரல் இளி உறவு

காந்தாரம் - நிஷாதம் - குரல் இளி உறவு

மத்திமம் - சட்சமம் - குரல் இளி உறவு.

ஸ ....... ப

ரிகம

ரி ..... த

கமப

க ..... நி

மபத

ம ..... ச என்றவாறு,

பதநி

இப்பாலைப் பண்ணே வட்டப் பாலை முதலிய வகைகளில் எங்ஙனம் நுண்ணிசையை ஏற்கின்றன என்பதையும் பின்னர் பார்ப்போம்.

**2. ஹரிகாம்போதி:**

ஆயப்பாலை நிலையில் இப்பண் சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தரகாந்தாரம், சுத்த மத்யமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் என்ற சுரங்களைப் பெறுகிறது.

ச ரி க ம ப த நி$^b$ (C D E F G A B$^b$) என்றவாறு சுரங்கள் உள்ளன. கோடிப்பாலை என்ற இப்பண் ஒரு குறைச்சுரம். அதாவது நிஷாதத்தை (B$^b$) என்றவாறு பெற்றுள்ளது. இந்த ராகத்தில் கீழ்க்கண்டவாறு சுரங்கள். சட்ஜமம் - பஞ்சம பாவத்தை அதாவது குரல் - இளி உறவு பெற்று பொலிகின்றன.

நி ச ரி க ம - நி - ம

ச ரி க ம ப - ச - ப

ரி க ம ப - ரி - த

த நி ச ரி க - த - க

ப த நி ச ரி - ப - ரி

இப்பண்ணின் முன்பாகமும் பின்பாகமும் அமைந்துள்ள வகை.

ச ரி க ம - ம ப த நி

**3. கரஹரப்ரிய:**

படுமலைப் பாலை என்ற இப்பண் இரண்டு குறைச் சுரங்களை (E$^b$, B$^b$) பெற்றுள்ளது. சுரங்களின் குரல் - இளி உறவு கீழ்வருமாறு அமைகிறது:

ச ரி க ம ப - ச - ப

ரி க ம ப த - ரி - த

க ம ப த நி - க$^b$ - நி$^b$

ம ப த நி ச - ம - ச

அனைத்து சுரங்களும் செவ்வனே அமைக்கப்பெற்ற இந்த ராகம் பாடப்பாடத் தெவிட்டாத ஜீவனுள்ள பெரும்பாலை என்பதை நாம் இங்கு நன்கு உணர்கிறோம்.

**4. அனுமத்தோடி:**

ஆயப்பாலை முறையில்தான் இப்பண்ணை ஆர்மோனியத்தில் இசைக்க முடியும். மிகுந்த நுட்பமான அசைவுகளைக் கொண்ட இப்பண் மிடற்றிசை, நரம்புக் கருவிகள், குழல் இவற்றிற்கு ஏற்றது. இப்பண்ணின் சுரங்கள் - சட்ஜமம், சுத்த ரிஷபம், சாதாரண காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், கைசிகி நிஷாதம் என்று அமைந்துள்ளன.

ச ரி$_1$ க$_1$ ம$_1$ ப த$_1$ நி$_1$ (C $D_b$ $E_b$ F G $A_b$ $B_b$) இப்பண் நான்கு குறைச் சுரங்கள் ($D_b$ $E_b$ $A_b$ $b_b$) கொண்டதாக உள்ளது. சுரங்களின் குரல் - இளி உறவு அமையும் வகை:

ச ரி க ம ப - ச - ப

ரி க ம ப த - ரி$^b$ - த$^b$

க ம ப த நி - க$^b$ - நி$^b$

ம ப த நி ச - ம - ச

ச - ம என்ற கீழ்ப்பாகமும் ப - ச என்ற மேல்பாகமும் சுரங்கள் உறுதியாக அமைந்திருக்கும் இச்சுரங்களுக்கு இடையில் நிகழும் அற்புதம்தான் என்னே என்பது. தோடி ராகத்தில் மிகமிக நுண்ணிய இசைக் கோலங்களைக் கேட்டவர்களே உணர முடியும். மேனாட்டினர் கனவிலும் நினையாத இந்த அற்புத ராகத்தை நமது இசைப் பண்பாடு எத்துணை விரிவும் ஆழமும் கொண்டு உருவாக்கியுள்ளது என்பது வியக்கத்தக்க ஒன்றாகும்.

**5. மேச கல்யாணி:**

இப்பண் பிரதிமத்திமத்தைக் கொண்டது. இதன் சுரங்கள் சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், பிரதி மத்திமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி தைவதம், காகலி நிஷாதம் ஆகியவை.

ச ரி$_2$ க$_2$ ம$_2$ ப த$_2$ நி$_2$ - (C D E F G A B)$^\#$ எல்லாச் சுரங்களும் உயர்ந்தவையே ஆகும். சுரங்களின் அமைப்பு

ச ரி க ம ப - ச - ப

ரி க ம ப த - ரி - த

க ம ப த நி - க - நி

நி ச ரி க $ம_2$ - நி - $ம_2^{\#}$

இந்த ராகத்தில் நி - ம என்ற இரண்டு சுரங்களின் இடையிலும் சட்ஜம பஞ்சம பாவம் அமைந்துள்ளது மிக அழகிய பாவத்தைக் கொடுக்கக் கூடியது.

**6. மாயாமாளவ கௌள:**

இந்த ராகம் இரு அரைச் சுரங்களைக் கொண்ட முந்தைய பண்களைப் போல் அல்லாது நான்கு அரைச் சுரங்களைக் கொண்டதாக உள்ளது. இப்பண்ணின் சுரங்கள் - சட்ஜமம், சுத்த ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், காகலி நிஷாதம் என்றவாறு அமைந்துள்ளன.

ச $ரி_1$ $க_2$ $ம_1$ ப $த_1$ $நி_2$ (C $D_b$ E F G $A_b$ B) நான்கு அரைச் சுரங்கள் (semi tones) இவ்வாறு அமைந்துள்ளன.

ச ரி க ம ப த நி ச

என்னும் ச - ப, ரி - த, க - நி, ம - ச என்ற சுரங்கள் குரல்-இளி உறவில் நன்கு அமைந்துள்ளன. பண்டை நாட்களில் செம்பாலையாகிய சங்கராபரணமே முதலில் கற்பிக்கப்படும் இராகமாக இருந்ததாகத் தெரிகிறது. அவ்வழக்கு இன்றும் வட இந்திய இசையில் இருந்து வருகிறது. ஆனால் கர்நாடக இசையில் சில நூற்றாண்டுகளுக்கு முன் மாயாமாளவ கௌள இராகத்தில் முதற் பாடங்களைப் போதிக்கும் வழக்கம் ஏற்பட்டதாகத் தெரிகிறது. சங்கீத பிதாமகர் என்றழைக்கப்படும் ஸ்ரீ புரந்தரதாசர் காலத்திலிருந்து இப்பழக்கம் ஏற்பட்டதாகவும், பொதுவான நம்பிக்கை உள்ளது. வர்ணங்களைக் கற்பிக்கும்போது முதலில் சங்கராபரண வர்ணத்தைப் பாடம் சொல்லும் வழக்கம் இன்றுவரை உள்ளது என்பதையும் நாம் மறுக்க இயலாது.

மேற்கூறிய இராகங்களை ஆயப்பாலை முறையில் அரைச் சுரங்களாக அதாவது அரைச் சுரங்களுக்கு இடையே ஏற்படும் காற்சுரங்களைக் கலவாமலும் பாட இயலும். ஆனால் மிகவும் பண்பட்டு ஏராளமான அழகிய சுரத் தொடர்களைக் கொண்ட இந்த இராகங்கள் எல்லையற்ற வளத்திற்கும் வல்லமைக்கும் இடம் தருவதாக அமைந்துள்ளன என்பதைப் பல சான்றுகள் மூலம் கேட்டு அறியலாம்.

# 16. வட்டப்பாலை இராகங்கள்

**1. பியாகடை:**

சங்கராபரணத்தின் ஜன்யமாகிய இந்த ராகம் காற்சுரக் கூறுகளைக் கொண்டது. இதன் சுரங்கள் வருமாறு:

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 2 | 4 | 6 | 3 | 2 | 4 | 5 |
| ச | ரி | க | ம | ப | த | நி |

சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சதுஸ்ருதி தைவதம், காகலி நிஷாதம் ஆகியவை. இதில் மத்திமமும் நிஷாதமும், சுத்த மத்திமம், பிரதி மத்திமம் இரண்டிற்கும் இடையிலும் கைசிகி காகலி நிஷாதங்களுக்கு இடையிலுமாக அமைந்துள்ளன. இந்தச் சிறப்பு அம்சமாவது இந்த இராகத்திற்கு ஒரு தனி உருவையும் உணர்ச்சி பாவங்களையும் அளிக்கின்றது. ஆரோகண அவரோகணம்.

ஸ க ரி க ம ப த ப ச

ச நி த ப ம க ரி ச

என்று அமைந்துள்ளது.

**2. ஸாவேரி**

மாய மாளவ கௌள ராகத்தின் ஜன்யமான இந்த ராகம்

2 1 5 2 2 1 5
ச ரி க ம ப த நி

என்ற வகையில் சட்ஜமம், சுத்த ரிஷபம், அந்தர காந்தாரம், சுத்த மத்திமம், பஞ்சமம், சுத்த தைவதம், காகலி நிஷாதம் என்று அமைந்திருந்தாலும் சுத்த ரிஷபமும் சுத்த தைவதமும் ஒரு அலகு அல்லது சுருதி குறைந்து ஒலிக்கின்றன. காந்தாரம் நிஷாதம் இரண்டும் ஒரு அலகு குறைந்து ஒலிக்கின்றன. காவேரி நதி ஆழத்திற்கு ஒப்பிடக்கூடியது ஸாவேரி ராகத்தின் ஆழமும் விரிவும். ஸாவேரி ராகத்தின் ஒரு அற்புத வடிவை வேறு எந்த இசையிலும் காண இயலாது. இதன் ஆரோகண அவரோகணம் - சரிமபதச - சநிதப மகரிச என்று அமைந்துள்ளது.

**3. கைகவசி**

இது நீதிமதி என்ற 60 வது மேளகர்த்தாவின் ஜன்ய ராகம். இந்த ராகத்தின் சுரங்கள் - சட்ஜமம், சதுஸ்ருதி ரிஷபம்,

சாதாரண காந்தாரம், பிரதி மத்யமம், பஞ்சமம், ஷட்ஸ்ருதி தைவதம், காகலி நிஷாதம் ஆகியவை கைகவசி ராகத்தின் ஆரோகண அவரோகணங்கள்.

பிரதி மத்திமம், காகலி நிஷாதம் இரண்டும் ஒரு அலகு மேலே கூடி ஒலிக்கும். அதாவது பஞ்சம, சட்ஜமம் இரண்டிற்கும் வெகு அருகில் இடம் பெற்றிருக்கும்.

**4. திரிகோணப்பாலை:**

இப்பாலையில் அரை அலகுகள் அதாவது காற்சுரத்தில் அரை பாகமாகிய நுண் சுரங்கள் இடம் பெறும் எனக் கூறப்பட்டுள்ளது. இதற்குச் சான்றாகப் பல ராகங்கள் இருப்பினும் இங்கு ஒன்றிரண்டு ராகங்களை மட்டும் ஆராய்ந்து பார்ப்போம்.

சங்கராபரண இராகத்தை ஆயப்பாலை, வட்டப்பாலை முறைகளில் பாடலாம். இசை வல்லுநர்கள் மேன்மேலும் நுண்சுரங்களை மிடற்றிசையிலும் யாழிசையிலும் கையாளும் போது இந்த இராகத்தின் விரிவுக்கும் கற்பனை வளத்திற்கும் எல்லையே இல்லாது போகின்றது.

அட்டவணையில் குறிப்பிட்டுள்ளது போல் ரிஷபம், தைவதம் இரண்டும் அரையலகு கூடிய இடங்களைப் பெறும் சங்கராபரணத்தின் மத்திமம், நிஷாதம் ஆகியவைகளும் பலவித நுண்ணிய வடிவைப் பெற்று அந்த ராகத்திற்கு அழகூட்டு கின்றன. அதேபோன்று தோடிராகத்தை எடுத்துக்கொண்டும் அதன் காந்தாரமும் நிஷாதம் அரையலகின் அளவுகளைக் கொண்டு இராகத்திற்கு மெருகூட்டுகின்றன. ஒரு ராகத்தில் ஒரு சுரத்தை ஒரு சிறிது இடம் பெயர்த்தால் அதற்கேற்றவாறு மற்ற சுரங்களும் இடம் பெயர்ந்து அமைவது நமது தமிழிசைப் பண்பாட்டின் உயர்வையும் பொலிவையும் காண்பிக்கின்றது. எனவே ஒரே தோடி ராகத்திற்குப் பலப்பல வடிவங்கள் அமைவதைக் காண்கின்றோம். சங்கீத மேதையாகிய தியாகராஜ சுவாமிகள் இவ்வண்ணம் தோடி ராகத்தில் முப்பது கிருதிகளை முப்பது வெவ்வேறு அரிய வடிவங்களைச் செய்துள்ளார் எனலாம். மேலும் தோடியில் ஜன்யமாகிய தன்யாஸி அதே சுரங்களைக் கொண்டிருந்தாலும் ச க$^{b}$ ம ப நி$^{b}$ ச- ச நி$^{b}$ த$^{b}$ ப ம க$^{b}$ ரி$^{b}$ ச என்று ஆரோகணத்தில் ரிஷபம், தைவதம் இவை விடப்பட்டிருப்பதால் தோடி காந்தாரத்தை விட தன்யாஸி காந்தாரம் ½ அலகு உயர்ந்து இடம் பெறுகிறது. உயர்ந்த பாடாந்தரம் கொண்ட இசைக் கலைஞர்கள் இந்த

நுட்பங்களை நன்கு அறிவர். அந்த ஒரு சுரத்தின் பொலிவு அந்த ராகத்திற்கு தனி அழகைக் கொடுக்கும். இவ்விதம் பல ராகங்களிலும் பலப்பல நுண் சுருதிகளை அமைத்துள்ள நமது பண்டைக்கால இசைமேதைகளின் அருமையைச் சந்தைக்கடை இரைச்சல் போன்ற இக்கால இசையின் மத்தியில் நாம் அறிந்து கொள்ள இயலுமா? என்பது நம் முன்நிற்கும் பெரிய கேள்வி.

**5. சதுரப்பாலை:**

இப்பாலையில் கால் அலகு அளவில் அதாவது ஒரு சுரத்தின் வீசம் பாகம் இடம் பெறுகிறது. தமிழிசை இலக்கணத்தை முற்றிலும் உணர ஒரு பண்களின் விளக்க அகராதியே எழுத வேண்டியிருக்கும். அட்டவணையில் கொடுத்துள்ளதுபோல் கரகரப்ரியாவில் தோன்றும் மத்யமாவதி ராகம் ச ரி ம ப நி ச - ச நி ப ம ரி ச என்ற ஆரோகணம் அவரோகணம் கொண்டது. மத்யமாவதியில் வரும் ரிஷபமும் கைசிகி நிஷாதமும் **4 ¾** அலகாகப் பேசுவதை அட்டவணையில் குறித்துள்ளது. இந்த நுண்சுரங்கள் மத்யமாவதி ராகத்திற்கு எவ்விதம் அழகையும் ருசியையும் ஊட்டுகின்றன என்பதை செவியாரக் கேட்கும்போதே உணர முடியும்.

அடுத்து கரகரப்ரியா ராகத்தின் ஜன்யமாகிய நாயகி ச ரி மப தப சா - பதநீ தப மரிகாரிஸ என்ற ஆரோகண அவரோ கணத்தைக் கொண்டது. காந்தாரமும் நிஷாதமும் ரி - த என்ற சுரங்களை மிகவும் ஒட்டியாவறு **3 ¾** அலகாக வருகின்றன. தர்பார் ராகத்தில் இதே காந்தார நிஷாதங்கள் **4** அலகாக வரும். இந்த நுட்பமான மாறுதல் இரு ராகங்களையும் இரு தனி உருவங்களாகப் படைக்கின்றது.

மற்றும் தீர சங்கராபரணத்தில் ஜன்யமாகிய தேவகாந்தாரி ராகத்தில் சதுஸ்ருதி ரிஷபமும் சதுஸ்ருதி தைவதமும் **4** அலகோடு **¾** அலகு சேர்த்து ஒலிக்கின்றன. இந்த நுண்ணிசை மேற்படி ராகத்திற்கு அளவற்ற பொலிவையும் ஒரு சிறப்பான உருவையும் கொடுக்கின்றது.

இவ்விதம் பல ராகங்களை விரிவாக நாம் ஆராய்ந்து கொண்டே போகலாம். ஒரு சுரத்தின் அரை பாகம், காற் பாகம், அரைக்காற் பாகம், வீசம் பாகம் வரை நுண்ணிசை தென்னாட்டு இசையில் ஏராளமாக இடம் பெறுவதை நாம் காணலாம்.

மிக மிக பண்பட்ட இந்த இசைப் பண்பாட்டிற்கு வேறு எந்த இசையும் இணையாகாது என்பதை நாம் நன்கு உணர்தல் நலம்.

## 17. ஏழிசையாகிய ச, ரி, க, ம, ப, த, நி தமிழே

சட்ஜம், ரிஷபம் என்னும் பெயர்களை வைத்துக்கொண்டு தமிழில் ச ரி க ம ப த நி என்னும் சுரங்கள் இல்லை, இவை வடமொழியிலிருந்து வந்தவையே என்று சிலர் கருதலாம்.

> ''ச ரி க ம ப த நி யென்றே ழெழுத்தாற் றானம்
> வரிபரந்த கண்ணினாய் வைத்துத்-தெரிவரிய
> வேழிசையுந் தோன்று மிவற்றுள்ளே பண்பிறக்குஞ்
> சூழ்முதலாம் கத்தத் துளை''

இச்சூத்திரம் சிகண்டி என்னும் முனிவரால் உரைக்கப் பட்டுள்ளது.

ச (Sa), க (Ga), த (Da) என்ற உச்சரிப்புகள் தமிழில் இல்லை என்பது சிலருடைய வாதம். பொதுவாக நாம் வடமொழி என்று கருதும் பல சொற்கள் உண்மையில் வடமொழிப் பெயர்கள் அல்ல என்பதை நாம் முதலில் புரிந்துகொள்ள வேண்டும். மீனாட்சி, காமாட்சி போன்ற பெயர்கள் தமிழ்ப் பெயர்களே.

சருகு, சங்கம், சமுதாயம் போன்ற சொற்களில் 'ஸ' என்னும் ஒலி வருகின்றது. இடபம் என்னும் பெயரே ரிஷபம் என்று ஆகியுள்ளது. காந்தாரம் என்பது தமிழ்ப் பண்ணின் பெயர். 'தாரம்' என்பது நீ என்னும் சுரத்தைக் குறிக்கின்றது. இன்றுவரை மேல் ஸ்தாயியில் பாடுவதைத் தாரத்தாயி என்றுதான் குறிக்கிறார்கள்.

வடமொழியும் அதைப் பின்பற்றிய பிற மாநில மொழிகளும் தம்மிடையே 'க' போன்ற ஒரு எழுத்திற்குப் பதில் நான்கு எழுத்துக்கள் க (Ka), $க_2$ (Kha) $க_3$ (Ga), $க_4$ (Gha) என்று நான்கு ஒலிகள் கிடைக்கின்றனவே என்று பெருமிதம் கொள்கின்றன. தமிழ் ஒரே ஒரு க-காரத்தை வைத்துக்கொண்டு இன்றும் வளர்ச்சியுறாமலே இருக்கிறது என்பது அவர்கள் கருத்து. அவர்களுடைய அறியாமையை எண்ணித் தமிழன் நகைப்பதோடு அவர்களைக் கண்டு இரங்கவும் வேண்டி யுள்ளது. எப்படி என்று பார்ப்போம்.

'க' என்ற எழுத்தை எடுத்துக் கொண்டால், தமிழன் ஒருவனே அந்த எழுத்தில் இரண்டு கூறுகள் உள்ளன என்பதை

அறிவான். எங்ஙனமெனில் க்+அ-க புள்ளி வைத்த மெய் யெழுத்துக்கள் Stop Consonants எந்த வேறு மொழியிலும் கிடையாது. தமிழுக்கே உரித்தானது-பன்னிரண்டு உயிர்களையும் பதினெட்டு மெய்களையும் கொண்ட அரிய மொழி தமிழ்மொழி மொத்தம் முப்பது எழுத்துக்கள்தான்.

க்+அ-க இது ஒரு மாத்திரை க்+ஆ -கா. இது இரண்டு மாத்திரை. உயிருக்குள்ள மாத்திரைதான் கணக்கு. இவ்வரிய அடிப்படை இலக்கணத்தை மொழி வல்லுநர்கள் பல மொழிகளை ஆராய்ந்து கூறவும் இங்கு நமது இலக்கண ஆசிரியர் தொல்காப்பியர் அவர்களைக் காட்டிலும் தெளிவாகக் கூறியுள்ளார். 'க' என்ற எழுத்து பிற ஒலிகளைப் பெறுவது எங்ஙனமெனில் அது வருமாறு:

| | |
|---|---|
| $க_1$ | கரும்பு, கருமை, கழுகு |
| $க_2$ | அக்கம் பக்கம், கொட்டிவாக்கம் |
| $க_3$ | அங்கே (Ga) மங்கை, பங்கயம் |
| $க_4$ | அகோ! (Gha) வாரும் பிள்ளாய் |
| ஹா | ஆகா! ஆகாயம் (Ha) |
| ச | சக்கரம் சட்டை |
| $ச_2$ | அச்சம் பச்சை |
| $ச_3$ | பஞ்சம் மஞ்சள் (Ja) |
| ட | அடக்கம் |
| $ட_2$ | அட்டை |
| $ட_3$ | அண்டம் (D) ஆடு மாடு பாடு மண்டபம் |
| த | தந்தை தண்ணுமை |
| $த_2$ | அத்தை பித்தன் |
| $த_3$ | அதோ! பருந்து! (Tha) |
| ப | பாம்பு3 பிரம்பு3 (P) |
| $ப_2$ | அப்பம் |
| ப | அம்புலி கம்பம் (B) |

மேலே சொன்ன $க_1$ $க_2$ $க_3$ $க_4$ முதல் 'ஹா' உட்பட ஒரு எழுத்தின் பல கூறுகள் என்று மொழிவல்லுநர் கொள்கின்றனர்! 'மெய்யெழுத்தின் கூட்டம்' "Consonant Cluster' என்று

கூறப்படும் ஒலியியல் (Phonemes) என்ற துறையில் உலக மொழிகளினூடே தலைதூக்கி நிற்கிறது தமிழ்மொழி. ஒலியியலின் அடிப்படை உண்மைகளை இயல்பான நிலையை நன்கு உணர்ந்து மொழியை 'மயங்கா மரபாக' ஆக்கினவன் தமிழன். பிற மொழி பலப்பல சொற்களையும் வேடிக்கையான ஒலிகளையும் கொண்டதாகவும் பேசும் பழக்கத்தில் வந்ததாகவும் இருக்கின்றன. தமிழ்மொழி அன்றும் இன்றும் என்றும பேச்சு வழக்கிலும் இலக்கியத்திலும் அழியாமல் விளங்குவதற்கு இந்த அடிப்படை இலக்கணமே காரணம்.

''ஒலியியலில் வடமொழி இலக்கண நூலாசிரியராகிய பாணினி தொல்காப்பியரின் அருகே கூட வர்முடியாது'' என்று சி.ஆர். சங்கரன் என்ற மொழியியல் மேதை தமது ஆராய்ச்சியின் மூலம் பூனாவில் உள்ள மொழி ஆய்வு நூலில் கூறியுள்ளார்.

மேலும் ஒரு காலத்தில் தமிழ்ப் பெயர்களை வடமொழிப் பெயராக ஆக்கும் இயக்கம் மும்முரமாக நடைபெற்றிருக்கிறது என்பது தெரியவருகிறது. சைவ வைணவ ஆசிரியர்கள் காலத்தில் நமது திருக்கோயில்கள் தமிழ்ப் பெயராலேயே அழைக்கப்பட்டன. அவை வடமொழிப் பெயர்களாக மாற்றப்பட்டன. திருமறைக்காடு-வேதாரண்யம் என்றும் திருவெண்காடு, ஸ்வேதாரண்யம் எனவும் திருவையாறு பஞ்சநதி ஸ்தலமாகவும் மாறியது. சில மொழிப்பெயர்ப்புகள் மூலம் வடமொழியினரின் அறியாமையையும் நாம் தெரிந்து கொள்ளலாம். 'அஞ்சல் நாயகி' என்னும் அம்பாளுக்கு அபயாம்பிகை என்ற பெயர் வடமொழியில் ஏற்பட்டுள்ளது. அஞ்சல் நாயகி என்பது அம்+சொல்+நாயகி என்று அழகிய சொற்களை உடையவள் என்று குறிக்கின்றது. மாற்று மொழியினர் அஞ்சல் என்பதை அபயம் என்று கருதி அபயாம்பிகை என்று பெயரிட்டார்கள். பலப் பல சொற்கள் தமிழிலிருந்து வடமொழிக்குச் சென்றிருக்கின்றன என்பதை நாம் இக்காலத்தில் உணர்கிறோம். வடமொழிக்கு மட்டுமென்ன? உலக மொழிகளிலும் இந்திய மொழிகளிலும் தமிழ்ச் சொற்கள் ஏராளமாகக் கலந்திருக்கின்றன என்பதும் திராவிட நாகரிகம் மிகப் பழமையானது என்ற உண்மையும் இப்போது நன்கு வெளிச்சத்திற்கு வந்து கொண்டிருக்கின்றன.

# 18. தமிழ் இசைச் சொற்கள்

| | |
|---|---|
| அகத்தியம் : | இயல், இசை, நாடகம் என்னும் முத்தமிழ் இலக்கணத்தையும் குறிக்கும் ஒரு பெரிய இலக்கண நூல். தொல் காப்பியத்திற்கு முற்பட்டது. தென் மதுரையில் இருந்த தலைச்சங்கப் புலவர்களுள் ஒருவராகிய அகத்திய முனிவரால் அருளிச் செய்யப்பட்டது. தென்மதுரை முன்னர் கடல் கொள்ளப் பட்டபோது அழிந்துபோன பல நூல்களுள் அகத்தியமும் ஒன்று என்று கூறப்படுகிறது. |
| அகநிலை: | நால்வகை யாழில் நாற்பெரும் சாதிப் பண்கள் தோன்றும். ஒரு யாழின் முதற் பண்ணாக நரம்புகள் கூட்டப்படுவது அகநிலை. அகநிலை மருதம், அகநிலைக் குறிஞ்சி என்று இவ்வாறு யாழில் முதற் பெரும் பண் அகநிலையாக வைக்கப் படும். |
| அடக்கம்: | ஒருவகை தோற்கருவி. |
| அடியார்க்கு நல்லார்: | சிலப்பதிகாரத்தின் உரையாசிரியர். |
| அதிராமரபு: | கோவை கலங்காத முறைமை. அடிப் படை இலக்கணம் செம்மையாகச் செய்யப்பட்டதால், தமிழிசை அதிரா மரபு என்று இளங்கோவடிகளால் சொல்லப்பட்டது. |
| அதிர்வு: | யாழ் நரம்பைச் சிதற உந்தல், கம்பித்தல். |
| அந்தரக்கோல்: | இச்சொல் அரைச்சுரம் அல்லது (Semi tone) என்ற இடைவெளியைக் காட்டும் சொல்லாகும். ஆங்கிலத்தில் அரைச் சுரம் குறைவது flat என்றும் அரைச்சுரம் ஏறுவது sharp என்றும் கூறப்படும். |

அந்தரம் என்பது இருவகையையும் குறிக்கும்.

அரங்கம்: நாடக மேடை.

அரங்கேற்றம்: நாட்டியம், நாடகம் அல்லது இசை நிகழ்ச்சியை முதன் முறையாகக் கலைஞர்கள், அறிஞர்கள் முன்னிலையில் அரங்கேறி நிகழ்த்துவது.

அலகு: இச்சொல் வடமொழிச் சொல்லாகிய சுருதி அல்லது காற்சுரம் என்பதற்கு இணையானது. வட்டப்பாலை என்னும் அலகுமுறை இசையிலக்கணம் சிலப்பதிகாரத்தில் விரிவாகக் கூறப் பட்டுள்ளது.

ஆயப்பாலை: தமிழிசை இலக்கணத்தில் பன்னிரண்டு அரைச்சுரங்கள் கொண்ட இசை முறையைக் குறிப்பிடும் ஆயப்பாலை. சிலப்பதிகாரத்தில் இதைப்பற்றிய குறிப்புகளும், உரைகளில் விளக்கங் களும் நிறையக் காணப்படுகின்றன. ஹார்மோனியத்தில் அமைக்கப் பட்டுள்ள சுரங்களுக்கு இணை யானது.

ஆரோகணம்: ஏழு சுரங்களும் ச, ரி, க, ம, ப, த, நி என்று மேல்நோக்கிச் செல்லுவதற்குப் பெயர். இதை ஆரோசை என்று தமிழில் கூறுவார்கள். Ascent என்று ஆங்கிலத்தில் கூறுவார்கள்.

இசை: இயல், இசை, நாடகம் என்ற முத்தமிழில் ஒன்று இசைத் தமிழ் எனப்படும். இசைத்தல் - மிடற்றால் பாடுதலும் கருவிகளைக் கொண்டு பண்ணை இசைத்தலும் சங்கீதம் (Music) ஆகும்.

**இசை நுணுக்கம்:** இசைத் தமிழ் நூல் - சிகண்டி என்னும் முனிவரால் இயற்றப்பட்டது. இது இடைச்சங்க காலத்தைச் சேர்ந்தது என்று அடியார்க்கு நல்லார் கூறுகின்றார். அழிந்துபோன பழந்தமிழ் நூல்களுள் இதுவும் ஒன்று.

**இடபம்:** பன்னிரண்டு இராசிகளில் ஒன்று. இதுவே ரிஷபம் என்று வடமொழிப் பெயராயிற்று.

**இணை நரம்பு:** குரலுக்கு இளி இணை நரம்பு ச-ப இடைவெளி கொண்டது. ஒரு நரம்பிற்கு ச-ப. இடைவெளியில் உள்ள ஐந்தாம் நரம்பு பன்னிரு சுரத்தில் சட்ஜத்தை விடுத்து ஏழாம் நரம்பு. ஐந்தினும் ஏழினும் என்று உழையும் இளியும் குறிக்கப் பெறும்.

**இந்திர காளியம்:** இதுவும் ஒரு இசைத்தமிழ் நூல். யாமளேந்திரர் என்பவரால் செய்யப் பட்டது. அடியார்க்கு நல்லார் தம் உரையில் மேற்கோளாகக் காட்டும் நூல்களுள் ஒன்று.

**இயக்கம்:** பண்களின் இயக்கம் மூவகை. வலிவு, மெலிவு, சமன் இவை முறையே தாரம், மத்திமம், மந்தரம் என்று ஸ்தாயிகளாக கர்நாடக இசையில் கூறப்படும்.

**இயலிசை:** இயலும் இசையும் சேர்ந்தது. இலக்கியமும் இசையும் அதாவது பண் சுமந்த பாடல்கள் எனப்படும். வெறும் இலக்கியமாக இராமல் இசைக்கு ஏற்ற பாடல்களாக இருப்பவை இயலிசை இரண்டையும் மேற்கொள்ளும்.

**இரதம்:** சுவை. இதுவே ரசம் எனப்படும். பாடல் தொழிலில் ஒன்பது வகை சுவைகள். வீரம், பயம், இழிப்பு,

அற்புதம், இன்பம், அவலம், நகை, நடுவுநிலை, உருத்திரம் ஆகிய நவரசங்கள்.

இராசி: பன்னிரண்டு இராசிகள். இராசி மண்டல மாக வட்டப்பாலையை வகுத்து சுரங்களுக்குரிய வீடுகளை அளித் துள்ளது இசைத் தமிழ். வட்டப்பாலை யில் காண்க.

இளங்கோவடிகள்: சிலப்பதிகார நூலாசிரியர். இவர் இளங்கோ என்றும் சேர முனி என்றும் அடிகள் என்றும் வழங்கப் பெறுவர்.

இளவேனில்: வருடத்தில் உள்ள ஆறு பருவங்களில் ஒன்று. இளவேனிற்கு உரிய பண்ணும் யாழும் தமிழிசையில் கூறப் பட்டுள்ளன.

இளி: ஏழு சுரங்களில் ஒன்று. ஐந்தாவதாகிய பஞ்சம சுரத்தின் பெயர். இளிக் கிரமமாக சுரங்களைத் தோற்றுவிப்பது 'வண்ணப்பட்டடை' என்று இசைத் தமிழில் கூறப்படுகிறது. இந்தச் சுரம் Perfect Fifth என்று முக்கியமான தானத்தைக் கொண்டது.

உள்ளாளம்: பாடற்றொழில்களுள் ஒன்று. உள்ளாளப் பாடல் என்பது மிடற்றி லிருந்து பிறக்கும் தூய இசை.

எற்பாடு: சிறுபொழுது காலை, மாலை, பகல், இரவு, வைகறை எற்பாடு ஆகியவை ஒரு நாளில் நிகழும் பொழுதுகள், எற்பாட்டிற்குரிய பண்ணும் யாழும் உள்ளன.

ஏறுகோட்பறை: ஒரு வகைத் தாளக் கருவி. இத் தோற்கருவி முல்லை நிலத்திற்கு உரியது.

| | |
|---|---|
| ஒலி: | ஒலி என்பது எங்கும் நிறைந்துள்ளது. |
| ஓசை: | ஒரு குறிப்பிட்ட ஓசையைக் குறிக்கும். |
| காந்தாரம்: | ஆசான், அகச்சாதி; ஒரு பண். பாலைப்பண்ணின் திறம் ஐந்தினுள் ஒன்று. |
| கிளை: | ஐந்தாம் நரம்பு |
| குணநூல்: | இது நாடகத் தமிழ் நூல்களுள் ஒன்று. இதன் சூத்திரங்கள் சில மட்டுமே சிலப்பதிகார உரையில் காணப் படுகின்றன. |
| குரவை:<br>குரல் திரிபு<br>(கிரி பேதம்)<br>குரலிசை | எழுவரேனும், எண்மரேனும், ஒன்பதின்மரேனும் கைகோத்தாடுங் கூத்து; வரிக்கூத்தின் ஒருறுப்பு; விநோதக் கூத்து ஆறனுளொன்று. |
| குருகு: | இடைச் சங்க புலவர்கள் இயற்றிய நூல்களுள் ஒன்று. தலைச் சங்கத்தாரி யற்றிய முதுகுருகென்னும் நூல் வேறு இது வேறு; ஒரு பறவை. |
| குழல்: | ஊதுங்குழல், வங்கியம் |
| குறிஞ்சி: | ஐவகை நிலங்களுள் ஒன்று. மலை களும் மலைகளைச்சார்ந்த பிரதேசமும் குறிஞ்சி எனப்படும். |
| குறிஞ்சியாழ்: | நால்வகை யாழாம் நாற்பெரும் பண்ணே என்றபடி குறிஞ்சி ஒரு பெரும் பண்ணாகும். |
| குன்றக்குரவை: | இது மலை நாட்டிலுள்ள குறவர் ஆடும் ஒரு கூத்தாகும். |
| ங்கைக்கிளை: | காந்தாரம் என்னும் மூன்றாவது சுரம். அந்தர காந்தாரம் நட்புச்சுரம். சிறிய காந்தாரம் பகைச்சுரம் Majar-Third, Minor Third என்று இவை முறையே குறிக்கப் பெறும். |

| | |
|---|---|
| கொற்றவை: | துர்க்கை. |
| கோடிப்பாலை: | ஏழ்பெரும் பாலைகளில் ஐந்தாவது, கோடிப் பாலை, இளி என்னும் பஞ்ச மத்தில் ஆரம்பிக்கும். அரிகாம்போதி என்று கர்நாடக இசையில் பெயர் பெறும். குறிஞ்சிப்பண் என்று நாற் பெரும் பண்களின் வரிசையில் வழங்கும். |
| கோவை: | நரம்புகளின் நிரல். |
| சங்கம்: | கூட்டம் |
| சதுரப்பலை: | நால்வகைப் பாலையுளொன்று, காலலகு முறையில் சுரங்களைப் பண்ணில் வைத்துப் பாடும் மரபு. |
| சயந்தம்: | இது நாடகத்தமிழ் நூல்களுள் ஒன்று. |
| சாதிப்பெரும்பண்: | நான்கு சாதிப் பெரும் பண்கள். |
| சாரீர வீணை: | மிடற்றுப் பாடல், குரல். |
| சிலம்பு: | காலில் அணியும் ஆபரணம். பாதச் சிலம்பு. |
| சிறுபாணாற்றுப்படை: | இது பத்துப் பாட்டுள் மூன்றாவது. ஆசிரியர் இடைக்கழி நாட்டு நல்லூர் நந்தத்தனார். |
| சுரம்: | ஏழிசை ஆகிய ச ரி க ம ப த நி என்னும் சுரங்கள். |
| சுருதி: | காற் சுரம். |
| சுவை: | ஒன்பது. நவரசம் எனப்படுவது. |
| செங்கோட்டு யாழ்: | இதற்கு நரம்பு ஏழு. |
| செம்பாலை: | ஏழ்பெரும் பாலைகளில் வரும் முதற்பண். |
| செயிற்றியம்: | இது ஒரு நாடகத் தமிழ் நூல். இதுவும் இறந்த போன தமிழ் நூல்களில் ஒன்று. |

செவ்வழிப்பண்: ஏழ் பெரும் பாலைகளில் மூன்றாவது பண். இது கார் காலத்திற்கும் மாலைக்கும் உரியது.

தற்கிழமை திரிதல்: குரல் திரிபு, குரல் சுரலாகவும் துத்தம் குரலாகவும் இவ்வாறு பண்ணுப் பெயர்த்தல்.

தாய்ராகம்: பெரும்பண் அல்லது மேளம்.

தார நரம்பு: நிஷாதம் என்னும் சுரம். ஏழாவது நரம்பு.

தாரம்: உச்ச இசை மேல் ஸ்தாயி; தாரஸ்தாயி எனப்படுவது.

திரிகோணப் பாலை: பாலை நான்கினுள் ஒன்று அரையலகு.

திருக்குறள்: இது பதினெண்கீழ்க் கணக்குமுறை நூல்களில் ஒன்று. தெய்வப் புலவர் திருவள்ளுவ நாயனாரால் அருளிச் செய்யப்பட்டது.

திருமால்: விஷ்ணு.

திவ்யப்பிரபந்தம்: பன்னிரண்டு வைணவ பெரியார்களாகிய ஆழ்வார் ஆதிகளால் பாடப் பெற்ற தெய்வீகப் பாசுரங்கள்.

திவாகரம்: தமிழ் இலக்கண நூல் நிகண்டு.

திறம்: பெரும் பண்ணிலிருந்து பிறக்கும் இராகம் சேய் ராகம் என்று கூறலாம்.

துத்தம்: இரண்டாவது சுரமாகிய ரிஷபம்.

தேவாரம்: திருஞானசம்பந்தர், திருநாவுக்கரசர், சுந்தரமூர்த்தி சுவாமி ஆகியோர் பாடிய திருமுறைப் பாடல்கள் திருநெறிய தெய்வத்தமிழ் என்று சேக்கிழார் பெருமான்கூறுவர். சிவபெருமானைப் போற்றும் பண் இசைந்த தெய்வீகப் பாடல்கள்.

நட்புச்சுரம்: அந்தர காந்தாரம் அல்லது கைக்கிளை நட்புச் சுரமாகிறது.

நரம்பு: யாழில் பூட்டப்படும் தந்தி.

நால்வகைச் சாதி: நால்வகைப் பண்களும் நால்வகைச் சாதிகளாகிய அகம், புறம், அருகு, பெருகு.

நெய்தல்: கடற்கரையோரமுள்ள பகுதிக்கு பெயர்.

நூல்: நாடகத் தமிழ் நூல்களில் ஒன்று.

பகைச்சுரம்: சின்ன ரிஷபமும் பிரதி மத்திமமும் பகைச்சுரங்கள் எனப்படும்.

பஞ்சமம்: சட்சமத்திலிருந்து ஐந்தாவது சுரம் - இளி எனப்படும்.

பட்டடை: அடிமணை - வண்ணப்பட்டடை என்பது இளி முறையாகச் சுரங்களை வகுத்தல்.

பண்: இராகம், ஏழு சுரங்களைப் பலவிதக் கோவையாகப் பண்ணிப்படுத்தல்.

பறை: தாளக் கருவி, தோற்கருவி.

பாடல்: இயற்றமிழ் பாடல் - பலவகையானது.

பாடினி: பெண் இசைக் கலைஞர்.

பாணன்: இசைக் கலைஞர்கள்.

பாணி: தாளம்.

பாலைப்பண்: செம்பாலைப்பண் - நாற்பெரும் பண்களுள் ஒன்று.

புறநிலை மருதம்: நால்வகைச் சாதியில் இரண்டாவது புறநிலை மருத யாழின் கைக்கிளையில் பிறக்கும் பண்.

| | |
|---|---|
| பெருகியல் மருதம்: | மருத யாழில் தாரத்தில் தோன்றும் நான்காவது சாதிப்பண். |
| பொதுவியல்: | பொது மன்றங்களில் பொது மக்களுக்காக நிகழ்த்தப்பெறும் ஆடல் பாடல் போன்ற நிகழ்ச்சிகள். |
| மண்டிலம்: | இராசி மண்டிலம் - வட்டமாய் நிற்றல். |
| மாத்திரை: | நரம்பின் ஓசைக்குக் கூறப்படும் அளவு. |
| மிடற்றுப்பாடல்: | வாய்ப்பாட்டு. |
| மூவகை இயக்கம்: | வலிவு, மெலிவு, சமன் ஆகிய ஸ்தாயிகளில் பண்ணிசைத்தல். |
| யாழ்: | நரம்புக்கருவி-வீணையின் வகையைச் சேர்ந்தது. |
| யாழ்வகை: | செங்கோட்டியாழ், பேரியாழ், சீறியாழ், மகரயாழ் முதலியவை. |
| விளரி: | தைவதச்சுரம் - ஒரு பண்ணின் பெயர். |
| வேத்தியல்: | அரசவை - அறிஞர் கூட்டம். |
| வைகல்: | விடியற்காலை. |

# சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள் கருவி நூல்கள் (தமிழ்)


1. தொல்காப்பியம்

2. திருக்குறள்

3. சங்க இலக்கியம் - எஸ். வையாபுரி பிள்ளை. பாரி நிலையம், சென்னை / 1967

   எட்டுத்தொகை - நற்றிணை, குறுந்தொகை, ஐங்குறு நூறு, பதிற்றுப்பத்து, பரிபாடல், கலித்தொகை.

   பத்துப்பாட்டு - அகநானூறு, புறநானூறு, திருமுரு காற்றுப்படை, 'பொருநர்ஆற்றுப் படை, சிறுபாணாற்றுப்படை, பெரும் பாணாற்றுப்படை, முல்லைப்பாட்டு, மதுரைக்காஞ்சி, நெடுநெல்வாடை, குறிஞ்சிப்பாட்டு, பட்டினப்பாலை, மலைபடுகடாம்.

4. சிலப்பதிகாரம் - உ்.வே. சாமிநாதய்யர் உரை

5. சீவக சிந்தாமணி

6. மணிமேகலை

7. தேவாரம் - திருப்பனந்தாள் காசிமடம் வெளியீடு 1958

8. பெரிய புராணம்

9. திருவிளையாடற்புராணம்

10. பஞ்சமரபு

11. கல்லாடம் - சூடாமணி நிகண்டு, பிங்கலந்தை, சேந்தன் திவாகரம்

12. கருணாமிர்த சாகரம் - தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர்

13. யாழ்நூல் - சுவாமி விபுலானந்த அடிகள்

14. பழந்தமிழிசை - ராவ்சாஹப் கோதண்டபாணி பிள்ளை.

# கருவி நூல்கள்

## (ஆங்கில நூல்கள்)

Day, C.R. - The Music and Musical instruments of South India

Resenthal, Ethel. - Indian Music and its instruments; London: William Reeves

Bhatkande, V.N. (1972).- Journal of Indian Musicological Society, Baroda III-2 (April - June 1972)

### (b) General Works on Music - East and West

Engel, Carl (1864)- The Music of the most ancient Nations; London: William Reaves

Scherchen, Hermann. The nature of Music (Trans by Mann. William) London : Dennis and Dobson

Revesz,G. (1953).- Introduction to the psychology of Music; London: Longmans and Green

Hartog, Howard (1957).- European music in the Twentieth century; London: Routledge and kegan Paul

Boydon, David II (1963).- An introduction to Music; New Year: Alfred Knoff

Ulrich, Homer and Pisk, Paul A (1963).- A history of music and music style: London:Hart-Davis

Smoldon, William L (1965).- A History of Music; London: Herbert Jenkins

Deva, Dr B.C. - Psycho Acoustics of Music and speech

Ashton, Roger (1966).- Music East and West; New Delhi: Indian Council for Cultural Relations

Sargeant, Sir Malcolm (1967).- The Outline of Music; London: Newnes, Stevenson R. (1958) - Music Before the classical ERA - Macmillon - London'

### (c) General Works touching on related Issues

Chatterji S.K. - The Vedic Age: Bharathiya Vidya Bhavan, Bombay

Majumdar, R.C. (1951).- The Vedic Age; London: Allen and Unwin

Heras, Father Henry (1953).- Studies in Proto-Indo Mediterranean Culture Kondratov, Alexander (1974).- The Riddles of the three Oceans;

Moscow. Allchin, Bridget and Raymond (1988).- The birth of civilisation in India and Pakistan; Cambridge University Press

Parpola, Asko (1994).- Decipering the Indus script; Cambridge University Press.

Madhivanan, Dr.R. (1995).- Indus Script Dravidian; Madras: Tamil Canror / Peravai

Madnivanan, " (1998).- Towards the proto-language of man in IJDL (June 1998)

Ramanathan, P. (1998).- A new Account of the History and Culture of the Tamils; Chennai:SISSW.

Hakola, H.P.A. (2000).- 1000 Duraljan Etyma; (listing 1000 cognate words common to Tamil, Finnish, Mongolian, Japanese and Qecnua.)

Ramachandra Dikshitar, V.R. (1939).- The Silappatikaram; Madras: OUP

Danieleu, Alain (1965).- Shilappadikaram; New York:A New Directions Box

Helmstrom, Lakshmi (1996).- Silappadiharam-Manimekalai; Madras: Orient Longmans.

***(d) Works on the Music of the Tamils***

Abraham Pandithar, (1917).- Karunamirtha Sagarm: Tanjore

Vipulananda, Swami. - Yal Nul

Deveneya Pavanar, G(1943).- Kurale Sadjam in Centamil Celvi (1943-Katakam)

Venkatasamy, M.S. (1956).- Tamilar Valartha Alaku Kalailkal; Madras: Pari Nilayam

Kothandapani Pillai, K (1958).- Ancient Tamil Music---at pp 33-47 of Tamil Culture VII-I (January 1958) and pp 193 - 200 of Tamil Culture VIII - 3 (July-Sep 1959)

Sambamurthy, P. (1973).- Kudumiyamalai inscription; pp 85-91 of Bulletin of the Institute of Traditional Cultures; Madsras (Jan-June 1973)

Jayalakshmi, Salem (1973).- Musical system of Ancient Tamils at pp 13-33 of Journal of Tamil Studies, No. 5 and pp 44-50 of J.T.S. No. 6

Dhandapani. (1989).- Tamilar Kanda Isai

Arunachalam, (1989).- Musical Tradition of TamilNadu; Madras International Association for Investigation of Ancient Civilisatioin

Ilankumaran, R. (1993.- Tamilisai Iyakkam; Madras Manivasagar Pathippagam.

***(e) Works of Indian Music (North Indian, Karnatic and Tamil)***

Clements, E. - Introduction to the study of Indian Music.

Chinnasami Mudaliar (1892). - Oriental Music

Subburama Diskshitar (193's). - Sangita Sampradaya Pradarshini

Sambamurthy, P (1954). - South Indian Music (5 books); Madras: Indian Music Publishing Publishing House.

Goswami, O (1957). - The story of Indian Music;Bombay: Asia

Powers, Harold (1958). - The background of South Indian Raga system; Princeton University Press

Massay, Reginald (1968) - A Western Guide to Indian Music; in Music and Musicians (September 1968); London

# உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம்

டி.டி.டி.ஐ. அஞ்சல், தரமணி, சென்னை - 600 113.

## அண்மை வெளியீடுகள்

| | | |
|---|---|---|
| Four Long Poems from Sangam Tamil | .. | 30.00 |
| முத்ரா ராக்ஷஸம் | .. | 40.00 |
| Manimekalai | .. | 20.00 |
| நாலடியார் மூலமும் உரையும் ஆங்கிலமொழிபெயர்ப்புடன் | .. | 90.00 |
| தமிழக வரலாறும் மக்களும் பண்பாடும் | .. | 125.00 |
| சங்க இலக்கிய ஆய்வுகள் | .. | 30.00 |
| தொல்காப்பிய ஆய்வுகள் | .. | 20.00 |
| Indian Epistemology | .. | 125.00 |
| பெ.நா. அப்புசுவாமியின் அறிவியல் கட்டுரைகள் தொகுதி - 2 | .. | 80.00 |
| தாய்நாட்டிலும் மேலை நாடுகளிலும் தமிழியல் ஆய்வு | .. | 75.00 |
| ஜப்பானியக் காதல் பாடல்கள் | .. | 75.00 |
| குறுந்தொகை - ஒரு நுண்ணாய்வு | .. | 80.00 |
| இ.ப.த.ம. ஆய்வுக்கோவை - 1970 தொகுதி 3 | .. | 50.00 |
| இ.ப.த.ம. ஆய்வுக்கோவை - 1970 தொகுதி 2 | .. | 70.00 |
| இ.ப.த.ம. ஆய்வுக்கோவை - 1970 தொகுதி 1 | .. | 75.00 |
| இ.ப.த.ம. ஆய்வுக்கோவை - 1969 தொகுதி 2 | .. | 65.00 |
| இ.ப.த.ம. ஆய்வுக்கோவை - 1969 தொகுதி 1 | .. | 70.00 |
| சங்க கால மன்னர்களின் காலநிலை தொகுதி 2 | .. | 64.00 |
| சங்க கால மன்னர்களின் காலநிலை தொகுதி 1 | .. | 56.00 |
| இராமாயணம் - தோற்பாவை நிழற்கூத்து | .. | 125.00 |
| லவகுச நாடகம் | .. | 30.00 |
| அரசினர் கீழ்த்திசைச் சுவடிகள் நூலகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் விளக்க அட்டவணை தொகுதி 4 | .. | 110.00 |
| அரசினர் கீழ்த்திசைச் சுவடிகள் நூலகத் தமிழ்ச் சுவடிகள் விளக்க அட்டவணை தொகுதி 3 | .. | 110.00 |
| எட்டையபுரப் பள்ளு | .. | 75.00 |

**(Pub No.359. சிலப்பதிகாரத்தில் இசைச் செல்வங்கள் ரூ.**